

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ  
ГОУ ВПО ЛНР «ЛУГАНСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО»  
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ**

---

---

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ**

---

---

*Материалы Республиканской научно-практической конференции  
(5 апреля 2018 г.)*

Луганск  
  
**КНИГА**  
2018

УДК [37.015.31:792.8](082)  
ББК 85.32р.я43  
А 43

**Рецензенты:**

- О.В. Суркова** – заведующий отделом народного творчества и традиционных жанров аматорского искусства ГУК ЛНР «Луганский центр народного творчества», заслуженный работник культуры ЛНР;
- Т.В. Филатьева** – доцент кафедры культурологии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского», кандидат педагогических наук, доцент;
- О.И. Коночкина** – доцент кафедры культурологии, экранных искусств и телевидения ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», кандидат педагогических наук.

А43            **Актуальные проблемы хореографического образования детей и молодежи** : материалы II Республиканской научно-практической конференции (5 апреля 2018 г.). – Луганск : Книта, 2018. – 128 с.

В сборнике представлены материалы, посвященные различным аспектам хореографического образования детей и молодежи, рассмотрены тенденции развития современных видов хореографического искусства, воспитательный потенциал танца, состояние и перспективы развития хореографической педагогики в сфере образования.

Сборник предназначен для руководителей хореографических коллективов, преподавателей, аспирантов и соискателей, также может быть полезен для студентов хореографической направленности.

**УДК [37.015.31:792.8](082)**  
**ББК 85.32р.я43**

Рекомендовано к печати Научной комиссией ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»  
(протокол № 12 от 19 июня 2018 г.)

© Коллектив авторов, 2018  
© Луганский национальный университет  
имени Тараса Шевченко, 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

### ДОКЛАДЫ ВЫСТУПЛЕНИЙ НА ПЛЕНАРНОМ ЗАСЕДАНИИ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ НАУЧНО- ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ»

<b>Ткачева В.И.</b>	Патриотическое воспитание посредством хореографического искусства	<b>6</b>
<b>Филимонова Е.Ю.</b>	Тенденции и перспективы хореографического образования детей и молодежи	<b>11</b>
<b>Бондарь Д.Ю.</b>	Ритм как универсальная категория искусства	<b>17</b>
<b>Галюта И.В.</b>	Проблема клонирования хореографических произведений	<b>22</b>

#### СЕКЦИЯ 1

#### ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

<b>Дубинина А.В.</b>	Тенденции развития хореографической культуры России конца XX – начала XI века	<b>27</b>
<b>Забуга Н.Г.</b>	Календарно-обрядовая поэзия и ее роль в формировании народного танца	<b>34</b>
<b>Колесников Г.П., Колесникова И.С.</b>	Влияние климатических и этнографических условий на формирование российской танцевальной культуры	<b>40</b>

<b>Крук Т.В.</b>	Историко-культурные аспекты проблемы исследования танцевальных стилей в молодежной культуре	<b>45</b>
<b>Красникевич Г.В.</b>	Региональные особенности русского народного танца Сибири	<b>48</b>
<b>Сергун Л.В.</b>	Танец модерн в истории европейской культуры	<b>53</b>

**СЕКЦИЯ 2**  
**ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА: СОСТОЯНИЕ,**  
**ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ И СОВРЕМЕННЫЕ**  
**СТРАТЕГИИ**

<b>Абабий А.В.</b>	Танцевально-двигательная терапия как один из коррекционных методов	<b>60</b>
<b>Авершина Е.Э.</b>	Методы работы в хореографическом коллективе разных направлений	<b>63</b>
<b>Безкорся Е.В.</b>	Педагогическое общение как содержательный фактор в работе с детским танцевальным коллективом	<b>67</b>
<b>Кононенко А.В.</b>	Специфика работы педагога-хореографа с детьми младшего школьного возраста	<b>76</b>
<b>Красноперова Е.О.</b>	Импровизация – существенная черта хореографического искусства	<b>79</b>
<b>Мазур Н.В.</b>	Внедрение инновационных технологий в процесс обучения бальной хореографии в условиях школы искусств	<b>83</b>

<b>Макарчук Н.С.</b>	Педагогические условия реализации развивающего потенциала на хореографических занятиях с дошкольниками	<b>90</b>
<b>Передера Д.А.</b>	Теоретические основы здоровьезберегающих технологий на занятиях хореографией с детьми младшего школьного возраста	<b>100</b>
<b>Хомич С.В.</b>	Детское хореографическое творчество, как важный компонент современной культуры	<b>109</b>
<b>Шипа С.Б.</b>	Формирование креативной личности ребенка средствами хореографии	<b>113</b>
<b>Сведения об авторах</b>		<b>118</b>

**ДОКЛАДЫ ВЫСТУПЛЕНИЙ  
НА ПЛЕНАРНОМ ЗАСЕДАНИИ II РЕСПУБЛИКАНСКОЙ  
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
«АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ»**

*Ткачева В.И.,  
директор ГУ ДО ЛНР «Республиканский центр  
художественно-эстетического творчества»,  
художественный руководитель  
Народного художественного коллектива  
ансамбля современного эстрадного танца  
«Виктория», г. Луганск (ЛНР)*

**ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ПОСРЕДСТВОМ  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

Особое место среди большого количества форм художественно-эстетического воспитания обучающихся занимает хореографическое искусство. Занятия танцем развивают фантазию и образное мышление, дают пластическое развитие подрастающему поколению, учат их создавать прекрасное и быть его неотъемлемой частью [1]. Хореографическое искусство способствует расширению общего культурного и художественного кругозора, укрепляет здоровье, обогащает духовно и физически, является средством развития эстетического вкуса.

В процессе занятия танцами вырабатываются качества, которые полезны и нужны не только во время тренировок и репетиций, но и на протяжении всей жизни: дисциплинированность, настойчивость, трудолюбие, усердие, терпение, аккуратность, чувство ответственности.

Одной из главных функций хореографии, как и любого другого вида искусства, является воспитание личности и привитие учащимся качеств сценической культуры, культуры общения. Неотъемлемой частью хореографического искусства является патриотическое воспитание.

Одной из главных целей в наше время является патриотическое воспитание подрастающего поколения, так как у большинства обучающихся неверное представление о доброте, великодушии и патриотизме. Данная проблема является актуальной в современном обществе.

Важнейшая цель патриотического воспитания – привить детям любовь к родной земле, воспитывать у подрастающего поколения черты характера, которые будут способствовать ему стать человеком и гражданином. Приверженность к Родине – это чрезвычайно великолепное и безупречное, по собственному благородству и бескорыстию, ощущение. Колоритное и незабываемое, как источник, оно сберегается глубоко в тайниках человеческой души и по мере необходимости проявляет себя, начиная от трепетной любви к родному краю и доходя до высочайшего гражданского звучания. Научить чувствовать красоту родной земли, красоту человека, воспитать приверженность к родному дому, семье, ко всему, что окружает ребенка с юности – одна из ключевых задач хореографа как педагога-воспитателя.

Истинно патриотическим считается воспитание детей в хореографическом коллективе, если оно основано на традициях народной культуры и формирует гражданское самосознание, любовь к Родине, преданность Отечеству, знание истории и культуры своего народа [2]. Сохранение этнических традиций – это ценнейшее культурное богатство, которое преподаватель дополнительного образования обязан научить ценить и беречь.

Особенное внимание при работе с подрастающим поколением на различных этапах танцевальной работы уделяется подбору репертуара, психологическому настрою и созданию атмосферы творческой активности при подготовке к предстоящему мероприятию.

Воспитательные способности всякого музыкального произведения, окажутся нереализованными, если у ребенка не воспитана отзывчивость к красоте воспринимаемой музыки. При выборе репертуара предусматривается уровень сложности

материала. Необходимым является умение хореографа-педагога правильно рассчитать возможности собственных учеников.

Есть различные подходы к формированию духовно-нравственных и патриотических чувств у ребят – через труд, игру, творчество, изучение литературных произведений и, конечно же, через личный пример.

Рассмотрим развитие чувства патриотизма через разнообразие художественных приемов и лексических техник при выборе темы и постановке хореографических номеров.

Чувство патриотизма развивается у детей с раннего возраста через любовь к родителям, родному краю, городу, школе, спорту. Исходя из этого, тематика номеров должна быть разнообразной, вызывая интерес и желание танцевать.

Дети с удовольствием копируют старших, поэтому в детских садах большое разнообразие хореографических номеров с предметами быта: повара, художники, строители, учителя и т.д. Эти номера прививают любовь к труду, как к главной составляющей жизни любого человека.

Начиная с лета 2014-го года, тематическая направленность хореографических постановок кардинально изменилась. В ней появилось большое количество танцевальных номеров на военно-патриотическую тематику «Катюша», «Майский вальс», а также распространены номера на музыкальные композиции «Три танкиста», «Алые маки», «Идет солдат по городу» и др.

В детских садах, для привития любви к природе родного края, характерны номера, посвященные сбору урожая, цветам, деревьям. Дети очень любят игровые танцы, при создании которых хореограф раскрывает и демонстрирует повадки различных животных: зайчиков, ежиков, лисичек и т.д.

С раннего возраста воспитанники детских учреждений участвуют в народных обрядах и праздниках: празднование Масленицы, Рождества, Пасхи, через которые происходит знакомство детей с народным музыкальным, вокальным, хореографическим фольклором. При таком большом разнообразии, народная тематика в репертуаре является необходимой во всех возрастах, начиная с раннего детства.



С переходом в школу дети быстро взрослеют, любовь к танцу усиливается, тематика танцев меняется, в них добавляются новые общественные нотки. В репертуаре появляются новые темы для постановки хореографических номеров: праздник Букваря, праздники, посвященные началу учебного года, Дню учителя и др. Хореографы-постановщики в таких номерах активно начинают использовать предметы, такие как: ранцы, глобусы, указки, книги, очки и т.д. Эти номера прививают детям любовь к школе, первому учителю, одноклассникам, к городу, в котором они живут и учатся.

С переходом в среднее звено у детей стремительно развивается любовь к спорту, которую они выражают через танцы, посвященные различным видам спорта: «Фанаты футбола», «Счет: ничья». Большой блок номеров в этом возрасте посвящен космонавтике. Это танцы космонавтов, летчиков, инопланетян и т.д. При постановке тематических номеров педагоги проводят воспитательно-разъяснительную работу, рассказывая о героях космоса, труда и т.д.

В сложившейся современной ситуации на нашей родной земле, танцы на военную тематику являются неотъемлемой частью в хореографических коллективах. Через них ребята показывают свое мироощущение и отношение к происходящему.

Появляются все больше танцевальных номеров в современных жанрах хореографического искусства, и в частности это лексика contemporary. Хореографические постановки: «Память сердца», «Тебе моя Родина», «Хлеб» (узникам фашистских лагерей посвящается) – эти номера пользуются большим интересом у зрителей и исполнителей.

На сегодня сложилось богатое творческое наследие, которое копилось десятилетиями, и на котором воспитываются современные дети. Это хореографические постановки ансамбля «Березка», Академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева, ансамбля песни и пляски Российской армии имени Александрова и др.

Что касается города Луганска, то большой популярностью пользуется творчество народного ансамбля танца «Барвинок»,

который имеет в своем репертуаре хореографические номера на военно-патриотическую тематику.

Сегодня волна патриотизма проявляется с новой силой, и в те моменты, когда дети на сцене исполняют номера военно-патриотической направленности, со слезами на глазах говорит о том, что юные танцовщики понимают, о чем танцуют, какие чувства они передают зрителям. Эти детские эмоции, слезы, переживания являются высшим достижением хореографопостановщика.

Все вышесказанное является проявлением патриотического воспитания подрастающего поколения посредством хореографического искусства.

### **Список литературы**

**1. «Воспитательные функции хореографического искусства»** [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.kazedu.kz/referat/196116/4>. **2. Соболевская М.Г.** Патриотическое воспитание детей в хореографическом коллективе [Электронный ресурс] / М.Г. Соболевская. – Режим доступа: <https://multiurok.ru/files/patriotichieskoie-vozpitanie-dietiei-v-khorieoghrafichieskom-kolliektivie.html>.

*Филимонова Е.Ю.,  
и.о. заведующего кафедрой хореографии,  
старший преподаватель  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет  
имени Тараса Шевченко»,  
г. Луганск (ЛНР)*

## **ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ**

В современном мире особое значение приобретает хореографическое искусство, которое является одним из видов художественно-творческой деятельности, проявляющейся в присущей ей форме – танце. По своей природе этот вид искусства является синтетическим (музыка, костюм, драматургия), однако его главным изобразительно-выразительным средством являются телесные движения – особый пластический язык.

Многие считают, что танец может оказывать влияние только на физическую сторону развития человека. Мы придерживаемся другой точки зрения. Как показывает анализ психолого-педагогических исследований (О.Б. Бубнова, Н.В. Каневская, Е.С. Борисенкова, Е.Г. Монахова, А.М. Рубаненко, Э.В. Сытова, Т.Г. Севастьянихина, Е.Н. Фокина и др.), помимо ориентации на здоровый образ жизни, занятия хореографией развивают эмоционально-волевую сферу личности, имеют огромный воспитательный потенциал, повышают работоспособность, что в совокупности обеспечивает гармоничное формирование духовных, интеллектуальных и физических качеств детей и молодежи.

Внимание наших поисков было сосредоточено на рассмотрении тенденций и перспектив хореографического образования, что должно опираться на анализ содержательной стороны данного феномена. Также в контексте нашего исследования был изучен ряд вопросов, связанный с профессиональной подготовкой хореографических кадров, основной задачей которых является обучение подрастающего поколения танцу.

Мы считаем, что огромное значение в современной образовательной ситуации приобретает проблема четкого определения содержательного пространства понятия «хореографическое образование» детей, его закономерностей, тенденций и перспектив развития. Прежде всего, отметим, что хореографическое обучение не является синонимом профессиональному образованию в области танцевального искусства. Поэтому считаем необходимым остановиться на терминологическом аспекте изучаемой проблемы.

Рассмотрение понятия «хореографическое образование» на протяжении достаточно длительного периода развития педагогической мысли не привлекало особого внимания исследователей. Сегодня специалистами различных сфер деятельности (образование, культура, здравоохранение и др.) сущность хореографического образования понимается сквозь призму его многофункциональной целостности.

Вот что говорит по этому поводу А.С. Фомин: «Танцевальное образование непрерывно развивалось в народной культуре, независимо от того, было оно признанным в официальной среде или нет. На протяжении многовековой истории танца, начиная с завершающего этапа первобытнообщинного строя, танцевальная культура способствовала формированию образа человека и становлению личности. Однако по ряду объективных и субъективных причин “танцевальное образование” как прогрессивное направление в развитии личности, ее становления, формирования и коррекции оказалось недостаточно востребованным именно в системе психолого-педагогического, медицинского и культурологического образования. Более того, понятие “танцевальное образование” в широком понимании было вытеснено близкими, но ограниченными по содержанию и не всегда адекватными танцу синонимами – ритмика, хореография, логоритмика, психогимнастика и др.» [1, с. 185]. Мы согласны с вышесказанным, поскольку по сравнению с предметами, получившими признание и занявшими определенное место в учебных планах образовательных учреждений: «музыка», «изобразительная деятельность», «физическая культура», – танец в этой сфере

не обрел подобающего ему места в числе обязательных предметов образования школьников. Ему отведена роль внешкольной деятельности, и только в редких случаях он вводится в учебно-воспитательный процесс дошкольного и школьного образования наряду с обозначенными дисциплинами.

Если говорить о дополнительном внешкольном хореографическом образовании, то здесь возникает следующая картина. Хореографическое искусство привлекает внимание широких слоев населения, как непрофессиональная, а любительская досуговая деятельность. Тут необходимо остановиться на целях, которые ставятся участниками этой деятельности, в большей степени родителями, т.к. именно их желание является определяющим при выборе такого рода занятий.

Итак, первой и основной, безусловно, является цель физического развития ребенка. «Танец является наиболее гармоничным видом искусства, который позволяет развить необходимые для любого человека данные – осанку, координацию, умение ориентироваться в пространстве и т.д. С помощью регулярных занятий танцем, особенно в раннем возрасте, можно скорректировать физические недостатки: сколиоз, лордоз, плоскостопие, “завернутость” бёдер и так далее» [2, с. 284]. Здесь желание родителей видеть своего ребёнка стройным, подтянутым, здоровым играет определяющую роль.

Второй, не менее важной, целью является эстетическое развитие ребенка. Среди множества форм эстетического воспитания подрастающего поколения хореография занимает особое место. Занятия танцем не только учат понимать и создавать прекрасное, они развивают образное мышление и фантазию, способствуют развитию эстетического вкуса, дают гармоничное пластическое развитие.

На третьем месте оказалось восприятие занятий танцами как досуговой деятельности. Главной целью родителей в этом случае является лозунг – «занять чем угодно, лишь бы ребенок не ходил без дела». Отметим, что занятия хореографией, будь то классический, народный, современный или бальный танец, помогают в развитии таких качеств как организованность,

дисциплинированность, чувство коллективизма. Как уже говорилось, помимо укрепления здоровья и физического развития, они повышают уровень культурного развития, развивают и гармонизируют эмоционально-волевую сферу личности подрастающего поколения.

Отметим, что есть еще одна цель, возникающая довольно редко у родителей – это желание видеть своего ребенка на сцене, в качестве профессионального танцора. Но она не относится к категории любительского хореографического образования, а является более профессионально-ориентированной категорией.

На сегодняшний день существует четыре устоявшиеся системы обучения различным видам искусства, в частности и хореографическому: художественное образование, дополнительное образование, предпрофессиональное и профессиональное образование. Эти системы сейчас находятся в затруднительном положении. Прежде всего, это вызвано тем, что происходит коммерциализация процесса обучения. Также влияние оказывают реформы, которые происходят в министерствах и ведомствах, связанные с оптимизацией процессов затрат на обучение.

На основании вышесказанного, мы можем выделить уровни хореографического образования детей и молодежи. Это любительское хореографическое обучение и профессиональное образование.

Уровень любительского обучения:

1. Дошкольное художественное обучение.
2. Обучение танцу в государственных общеобразовательных школах.
3. Система дополнительного образования для детей.
4. Художественные школы.
5. Коммерческие школы.

Уровень профессионального образования:

1. Хореографические училища – начальное хореографическое образование.
2. Хореографические отделения или цикловые комиссии колледжей культуры и искусств – среднее хореографическое образование.

3. Институты, университеты, академии культуры и искусств – высшее хореографическое образование.

4. Послевузовское образование осуществляется, в основном, на базе академий и университетов.

В настоящее время в классификаторе специальностей в области среднего профессионального и высшего профессионального образования (бакалавр, магистр) по хореографии выделены следующие:

*1. Среднее профессиональное образование:*

52.02.01 – Искусство балета – квалификация: артист балета.

52.02.02 – Искусство танца (по видам) – квалификация: артист балета, ансамбля песни и танца, танцевального коллектива; преподаватель.

51.02.01 – Народное художественное творчество (Хореографическое творчество) – Квалификация: Руководитель любительского творческого коллектива, преподаватель.

*2. Высшее профессиональное образование:*

51.03.02 – Народная художественная культура (уровень бакалавриата) – профиль: руководство любительским хореографическим коллективом.

52.03.01 – Хореографическое искусство (уровень бакалавриата) – профили: педагогика, искусство балетмейстера, менеджмент хореографического искусства;

52.03.02 – Хореографическое исполнительство (уровень бакалавриата) – профиль: артист балета.

51.03.02 – Народная художественная культура (уровень магистратуры) – профиль: хореография.

52.04.01 – Хореографическое искусство (уровень магистратуры) – профиль: искусство хореографа, продюсирование хореографического искусства, теория и история хореографического искусства, художественные практики современного танца, педагогика хореографии.

Все эти специальности предназначены обеспечивать кадрами профессиональное хореографическое искусство – хореографические училища, балетные труппы музыкальных театров и

театров оперы и балета, ансамбли и театры танца, кафедры хореографии институтов культуры. Для культурно-просветительных учреждений хореографические кадры готовят в училищах, колледжах, институтах культуры и институтах театрального искусства.

Основное внимание в профессиональном обучении уделяется классическому танцу, далее следует народно-сценический танец и только на третьем месте – современные направления танца. В любительском обучении, следуя требованиям моды в бытовом танце (особенно в коммерческом обучении), востребованы больше современные направления танца и в гораздо меньшей степени – народно-сценический танец и классический балет.

Все выше изложенное приводит нас к определённым выводам, связанным непосредственно с системой профессионального обучения, особенно в сфере хореографической педагогики, поскольку существующее положение требует, на наш взгляд, некоторой корректировки целей и задач обучения на уровне учебных планов, программ и методического обеспечения.

Безусловно, большое количество образовательных учреждений различного аккредитационного уровня приводит к тому, что во многом цели и задачи обучения и образования пересекаются и дополняют друг друга. Это часто приводит к тому, что нарушаются междисциплинарные связи, программы обучения не выстроены с учётом требований и компетенций будущего специалиста в сфере хореографического искусства.

### Список литературы

**1. Фомин А.С.** Проблемы танцевального образования [Электронный ресурс] / А.С. Фомин. – Режим доступа – <https://cyberleninka.ru/article/v/problemy-tantsevalnogo-obrazovaniya>. – Дата обращения : 15.03.2018. **2. Никитин В.Ю.** Хореографическое образование и обучение: тенденции и перспективы / В.Ю. Никитин // Вестник МГУКИ. – 2014. – №2(58) март-апрель. – С. 282–287.



*Бондарь Д.Ю.,  
концертмейстер кафедры хореографии  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет  
имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

## **РИТМ КАК УНИВЕРСАЛЬНАЯ КАТЕГОРИЯ ИСКУССТВА**

Существование мира и человека в нем происходит через понимание единства и неразделимости всеобщих философских универсалий пространства и времени. Ритм обнаруживает себя во всех предметах и явлениях, в живой и неживой природе, в процессах и формах, в повторяемости и цикличности. Будучи структурной организацией как пространства так и времени, он проявляется в массе аспектов, обрстая все новыми свойствами в зависимости от сферы его действия.

В современной науке активно исследуются разнонаправленные ритмы природы, социума, человека. Сегодня существует большое количество трудов, посвященных вопросам музыкального ритма, ритма в литературе, хореографии, архитектуре и других видах искусства.

Знание категории ритма и различных его проявлений не только в искусстве, но и в жизни человека способствует воспитанию в человеке внутреннего ритма, организованности.

В античной культуре ритм, по определению теоретиков искусства от Платона до Августина, трактовался как членение времени или пространства. Платон полагал, что существуют особые ритмы, присущие порядочному и мужественному человеку. Знание таких ритмов и умение их распознавать должно, по мнению Платона, стать основой жизненной мудрости и поэтического творчества, призванного воспитывать добродетель. Аристотель видел в ритме феномен, способствующий достижению душевной гармонии, нравственному очищению личности, пробуждению в нем творческих сил [1, с. 24].

Ритм является структурообразующим, упорядочивающим элементом. В ситуации постоянного давления хаоса ритм

организует бытие, выстраивает пространство, определяет время. Сбой ритма влечет за собой утрату порядка. Философ Сергей Троицкий в своих работах пишет, что «ритм задает границы, совершает работу по окультуриванию среды». По его мнению, закон природы – вечный ритм смены бытия и небытия. Ритм выступает как сочетание элементов «присутствия и отсутствия», выстроенное в определенном порядке. В этой связи становится очевидным, что в основе процесса осознания мира лежит ритм [2, с. 157].

Традиционно ритм в эстетике в качестве видového понятия обычно анализировался как составляющая таких категорий, как «гармония» и «мера», соотносился с понятием «золотого сечения», симметрией. Как описывает Елена Волкова в своей работе «Ритм как объект эстетического анализа» симметрия расценивалась как вид метрического порядка; «золотое сечение», в котором нет правильности симметрии, а имеется пропорциональное равенство отношений разных величин, – как вид порядка ритмического (в узком значении) [3, с. 80].

Ритм в искусстве ориентируется на ритмические закономерности, существующие в объективном мире, вместе с тем он соотносится с психофизиологической природой нашего восприятия.

Ритмы музыки по-своему отражают ритмы, существующие в природе. Но музыкальный ритм отличается своей особой организованностью, обладает особым выразительным значением, что позволяет создавать самые различные художественные образы. Доктор искусствоведения, доктор психологических наук, музыкальный психолог профессор Дина Кирнарская в своих работах рассматривает ритм как основу музыки: «Вначале был ритм» (Ганс фон Бюлов). Вне ритма и без ритма природа не существует, так как все видимое и слышимое, равно как и все скрытое и тайное, совершается в ритме.

В теоретическом контексте ритм в живописи понимается как содержательно-композиционная особенность произведения. При этом считает Ф. Шеллинг, композиционная сторона ритма находится в неразрывной связи с образностью, суть которой заключается в реализации замысла, кристаллизации его

эстетической выразительности, в форме, адекватной образу, общей авторской концепции [4, с. 225].

Неорганическая форма искусства или музыка в пластике дает архитектуру. Тот факт, что архитектура «равна» музыке, следует, прежде всего, из общего понятия неорганического. Ведь музыка есть вообще неорганическая форма искусства (иными словами, музыка не может иметь символического значения и получает его только в творчестве – через искусство людей) [3, с. 279].

Архитектура, считает Ф. Шеллинг, будучи музыкой пластики, заключает в себе подобно музыке ритмическую, гармоническую и мелодическую стороны. Архитектурный ритм выражается в периодическом подразделении однородного, иными словами, преимущественно в следующих элементах: в уменьшении и постепенном утонении (плавном изменении диаметра) колонн кверху и книзу; в величине расстояний между колоннами, а в дорическом ордере, прежде всего, в сочетании обломов, образующих карниз; в числе триглифов в одном интервале между колоннами и т. д.

В современном литературоведении ритм художественного произведения понимается как «периодическое повторение каких-либо элементов текста через определенные промежутки», и, с точки зрения большинства лингвистов, проявляется на всех уровнях художественного произведения: может обнаруживаться в чередовании эпизодов, соотносимых с разными пространственно-временными планами, пластов текста, содержащих неодинаковое лексическое и синтаксическое наполнение.

В широком значении ритм и метр могут быть выявлены в литературе на всех уровнях произведения: интонационно-синтаксическом, лексическом, строфико-композиционном, сюжетно-образном. В архитектуре и музыке, диапазон метра и ритма также очень широк – от орнаментального мотива до соотношения крупных архитектурных массивов, от отношения соседних звуков до соотношения крупных частей и циклов [4, с. 226].

Что же касается проявления ритма в хореографическом искусстве? Константин Скальковский пишет о том, что танец как вид изящного искусства вообще возник благодаря общему началу – ритму, который соединил в единое целое музыкальный ритм и телодвижения. По его мнению, первоначально поэзия, музыка и танцы составляли единое целое, а затем постепенно распались на отдельные виды искусства. Таким образом, в науке утвердились представления о том, что движение как главное выразительное средство танца на ранних этапах художественного творчества базировалось на бытовой первооснове, посредством ритма преобразуя (типизируя) физическое начало в план танцевально-эмоционального выражения.

Рассматривая роль ритма в классическом танце Андрей Левинсон утверждал первенство ритма телесного перед ритмом музыкальным. Указывая на несомненное достижение ритмической гимнастики Э. Жак-Далькроза – автоматизма движения, критик отвергал данный подход, отмечая, что голый ритм – это лишь часть музыки, а строить классический танец только на гимнастике – неприемлемо. Он сомневался, что ритмическая гимнастика может дать классическому танцу то, чем он уже не обладал бы. Как говорил Андрей Яковлевич: «Классический танец при всей его слитности с музыкой, не нуждается в дополнительных импульсах, он черпает из того же источника, которым питается и музыка – человеческого духа» [5].

Когда говорят, что нужно танцевать в такт, имеется в виду, что танцевать нужно в ритм музыки. Тем не менее, наличие идеального такта означает больше, чем исполнение простых шагов под музыкальный ритм. На самом деле, просто двигаться в такт несложно, но для обучения тела и ума чувствовать ритм музыки, требуется много практики. Идеальное чувство ритма позволяет расслабиться и выразить свои чувства посредством движений, вместо того, чтобы пытаться подсчитать количество ударов ритма в голове. Когда человек достигнет идеального чувства ритма, его танцы становятся естественными. Его тело в полной мере «осознает» свое место в музыке в любое время. Профессиональные танцоры часто являются мастерами идеального такта. Стоит

отметить, что хорошее чувство ритма не ограничивается каким-либо конкретным стилем танца.

Подытоживая, хочется еще раз подчеркнуть, что ритм – явление сложное и многообразное. Но при всем обилии интерпретаций, представленных в современной науке, общим является понимание того, что ритм является мерой устойчивости, структурной организации процессов движения, развития и даже хаоса, который содержит тенденцию к упорядочиванию. Следовательно, ничто в мире невозможно без ритма. Ритм – является всеобщим законом бытия, как в пространстве, так и во времени.

### Список литературы

- 1. Карцева Г.А.** Ритм как культурно-антропологический феномен : автореф. дис. на соискание учен. ст. доктора философских наук : 09.00.13 «Религиоведение, философская антропология и философия культуры» / Галина Александровна Карцева. – М., 2004. – 30 с.
- 2. Троицкий С.А.** Ритм в русской народной культуре / С.А. Троицкий // Вече : альманах русской философии и культуры. – Выпуск 18. – СПб., 2007. – С. 157–168.
- 3. Волкова Е.В.** Ритм как объект эстетического анализа (методологические проблемы) / Е.В. Волкова // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л. : Наука, 1974. – 299 с.
- 4. Шеллинг Ф.** Философия искусства / Фридрих Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.
- 5. Холопов В.Б.** Роль ритма в системе выразительности танцевального языка в концепции А.Я. Левинсона [Электронный ресурс] / В.Б. Холопов. – Режим доступа: <http://journal.mrsu.ru/wp-content/uploads/2016/07/holopov-1.pdf> Загл. с экрана. – Дата обращения : 11.03.2018.

*Галюта И.В.,  
преподаватель кафедры хореографии  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»,  
г. Луганск (ЛНР)*

## **ПРОБЛЕМА КЛОНИРОВАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

В настоящее время появляется все больше споров относительно продуктов творческой, или как еще говорят, интеллектуальной деятельности в разных сферах, в том числе и хореографическом искусстве. На данный момент в сети Internet и Ethernet появляется достаточно большое число форумов, где обсуждается подобная проблематика. Также есть множество сайтов, где пишется о нарушении авторских прав в виде клонирования хореографических произведений. Где их авторы выдвигают список требований относительно клонирования хореографических произведений.

Проблематика этики и морали в данных конфликтах, зачастую просто игнорируются, что приводит к главному вопросу в контексте нашего исследования о том, каким же образом на уровне законодательной базы регулируются правовые отношения в таких ситуациях?

Итак, регулировка вопросов интеллектуальной собственности производится законодательными актами управляющими отношениями в сфере создания и использования результатов творческой или другой интеллектуальной деятельности.

Основной платформой для данного процесса в сфере интеллектуальной деятельности является свод Законов об интеллектуальной собственности. В данной работе мы опираемся на законодательную базу Российской Федерации, Украины, т.к. по большей мере, положения и основные моменты, имеющие отношения к ключевым вопросам, рассматриваемые нами, тождественны.

Отметим, что *Закон об интеллектуальной собственности* представляет собой совокупность правовых норм и правил, выполняющих функцию регулятора отношений по созданию и использованию результатов интеллектуальной деятельности в сфере литературы, науки, искусства, открытий, изобретений, рационализаторских предложений, промышленных образцов и моделей, программных средств и других объектов интеллектуальной собственности.

Объекты интеллектуальной собственности появляются как результат творческой деятельности авторов, являются нематериальными благами, представляют собой определенную совокупность идей, образов, творческих, технических решений и т.п. Поэтому термин «собственность» употребляется здесь не в обычном смысле (владение, пользование и распоряжение вещами, материальными благами), а в специальном, переносном смысле, чтобы подчеркнуть полноту и исключительность прав авторов – создателей интеллектуальных благ. Статья 138 ГК РФ определяет интеллектуальную собственность как исключительное право гражданина или юридического лица на результаты интеллектуальной деятельности и приравненные к ним средства индивидуализации юридического лица, индивидуализации продукции, выполняемых работ или услуг (фирменное наименование, товарный знак, знак обслуживания и т.п.). Использование объектов исключительных прав третьими лицами возможно только с согласия правообладателя.

Также правовое регулирование отношений интеллектуальной собственности предусматривается в специальных законодательных актах. Важнейшими из них являются: Закон «Об авторском праве и смежных правах» и Патентный закон РФ.

Наряду с авторскими правами Закон регулирует также смежные права. Смежными правами, именуются права, возникающие у конкретных лиц в связи с созданием и использованием определенных объектов авторского права (фонограммы, исполнения, постановки, передачи эфирного или кабельного вещания). Субъектами смежных прав являются: исполнители (актер, певец, музыкант, танцор или иное лицо, которое играет роль,

читает, декламирует, поет, играет на музыкальном инструменте или иным образом исполняет произведение литературы или искусства), а также режиссер-постановщик спектакля и дирижер; производители фонограмм, организации эфирного и кабельного вещания.

В законе предусмотрен широкий спектр возможностей для защиты личных и имущественных авторских и смежных прав. В случае нарушения исключительных авторских и смежных прав, их обладатели вправе через суд требовать их признания, восстановления положения, существовавшего до нарушения права, и прекращения действий, нарушающих право или создающих угрозу его нарушению.

Необходимо отметить, что авторские права появляются в момент создания продукта интеллектуальной деятельности и не требуют официальной регистрации, но при желании могут быть зарегистрированы в соответствующей организации.

Хореографическое произведение как объект авторского права имеет свои особенности в критериях признания его объектом гражданских прав.

Для того, чтобы признать танец охраняемым произведением искусства, в первую очередь нужно вывести признаки, которыми должно обладать хореографическое произведение, чтобы обладать качествами охраняемого объекта. Большинство авторов, изучающих вопросы авторского права, выделяют такие критерии, как наличие творческой деятельности и объективная форма, в которой нашло свое внешнее выражение произведение. Кроме того, некоторые ученые выдвигают еще и следующие признаки произведения: новизна, способность к воспроизведению; общественная полезность; правомерность использования иных охраняемых объектов.

Российским законодательством установлены два критерия для произведений, являющихся объектом авторского права, первым критерием является творческий характер, а вторым – объективная форма произведения (ст.1257, п.3, ст.1259 ГК РФ).



Итак, хореографическое произведение как объект авторского права должно быть в первую очередь результатом творческой деятельности.

Существует перечень компонентов танца, по которым следует определять творческий характер произведения, и учитывать все эти компоненты нужно в совокупности, к ним относятся:

1. Композиция танца – это организация его выразительных средств (у разных народов имеются свои особенности в композиционном построении танца);

2. Архитектоника – построение танца. Архитектоника выявляет композицию танца, его смысловую основу, способствует эмоциональному восприятию танца;

3. Форма танца – внешнее решение танца, выражающее конкретное содержание;

4. Лексика (язык) танца – типичные ходы, проходки, движения рук, корпуса и головы, позы и характерные положения, элементы своеобразной национальной виртуозности (вращения, прыжки и т.д.);

5. Манера танца – это передача в исполнении наиболее типичных особенностей композиции, своеобразия лексики, взаимоотношений танцующих, отличительных качеств национального костюма, правил обращения с ним. Важной особенностью в манере танца является поведение танцующих.

По данным компонентам танца, при решении вопроса о признании хореографического произведения объектом гражданских прав, раскрывая каждый компонент в отдельности, хореографу-автору произведения будет проще обосновать новизну, оригинальность, индивидуальность созданного произведения.

О втором критерии характеризующим произведение как объект авторского права говорится в Законе РФ «Об авторском праве» (п. 2 ст. 6), который содержит примерный перечень объективных форм выражения произведений.

К таким формам выражения произведений относятся:

– письменная (рукопись, машинопись, нотная запись и т.д.);

– устная (публичное произнесение, публичное исполнение и т.д.);

– звуко- и видеозаписи (механическая, магнитная, цифровая, оптическая и т.д.);

– изображение (рисунок, эскиз, картина, план, чертеж, кино-, тел-, видео- или фотокадр и т.д.);

– объемно-пространственная (скульптура, модель, макет, сооружение и т.д.) и в других формах (перечень возможных форм выражения произведения открыт).

Как сложилось в практике, основной объективной формой выражения хореографического произведения является непосредственное исполнение.

Хореографическое произведение может выражаться в следующих формах:

– в форме непосредственного исполнения артистами,

– в письменной форме (нотация);

– видеозаписи.

Учитывая специфику такого объекта авторского права как хореографическое произведение, преобладать должен такой оптимальный способ фиксации, который надлежащим образом отразит все позиции и движения человека в пространстве. В связи с этим круг способов вещественного закрепления хореографического произведения такой ограниченный.

В заключение необходимо отметить, что фиксация хореографического произведения необходима не только для его дальнейшего воспроизведения, но и для охраны его неприкосновенности от последующих изменений и дополнений. Правовая защита хореографических произведений, которые не были нигде зафиксированы, но при этом состоялось их публичное исполнение, представляется более сложной, чем защита произведений, связанных с каким-либо материальным носителем. Фиксация на материальном носителе как вид доказательства очень важна для подтверждения авторства лица, его создавшего и (или) исполнившего.

**СЕКЦИЯ 1**  
**ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО:**  
**ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

УДК: 7.036(470+571) «19/20»

*Дубинина А.В.,*  
*студентка 1 курса магистратуры по направлению подготовки*  
*«Хореографическое искусство»*  
*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет*  
*имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

**ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ**  
**КУЛЬТУРЫ РОССИИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

***Аннотация.** Статья посвящена анализу состояния современной российской хореографической культуры конца XX – начала XXI века. Автор предпринимает попытку выявить причины кризисных процессов, которые переживала отечественная культура данного периода, а также определить основные тенденции развития хореографической культуры постсоветской России.*

***Ключевые слова:** культура, перестройка, гласность, кризис, постмодернизм, отечественный балет, современный танец.*

Начало 90-х годов проходило под знаком ускоренного распада единой культуры СССР на отдельные национальные культуры, которые не только отвергали ценности общей культуры Советского Союза, но и культурные традиции друг друга. Такое резкое противопоставление привело к нарастанию социокультурной напряженности, к возникновению военных конфликтов и вызвало в дальнейшем распад единого социокультурного пространства.

Заинтересованность автора именно этим периодом обусловлена историческими факторами. В результате

беспрецедентно быстрого в мировой истории, стремительного перехода к новому общественному устройству, начавшемуся в России в начале 1990-х годов, была перечеркнута вся сформировавшаяся в советское время система ценностей, норм, представлений о жизни, да и сам уклад жизни россиян.

Кратко можно сказать, что Эпоха Перестройки (1985 – 1991 г.г.) относится к тем периодам отечественной истории, для которых значение процессов, происходивших в культуре, особенно велико. М.С. Горбачев начинал свои реформы именно в сфере общественной и культурной жизни. По мнению французского историка Николя Верта, в фундаменте Перестройки лежало «освобождение исторической памяти, печатного слова, живой мысли» [1, с. 45].

Одним из первых лозунгов новой эпохи была «Гласность», т. е. установка на расширение информированности народных масс о деятельности партии и правительства, открытость принимаемых решений, установка на свободное обсуждение накопившихся недостатков и отрицательных явлений в жизни советского общества. Новый вектор был задуман как оживление и модернизация государственной идеологии.

Что касается культуры, то одной из главных её черт тех лет стала публицистичность, постановка крупных общественно значимых тем, широкое и заинтересованное внимание к обсуждаемым вопросам. Тиражи газет и журналов стремительно шли вверх, печаталось огромное количество материалов на остросоциальные темы. Значительно изменился стиль работы телевидения, особо популярным стал «прямой эфир».

В проективной системе культуры моделируется некая «образцовая» картина социально-культурной жизни в формате постмодернизма, широко распространенного в мире в XXI веке. Это особый тип мировоззрения, направленный на отказ от господства каких-либо монологических истин, концепций, ориентированный на признание равноценными любых культурных проявлений. Постмодернизм в западной его редакции, своеобразно усвоенный российскими гуманитариями новой генерации, не ставит целью примирить, а тем более привести к единству

различные ценности, сегменты неоднородной культуры, а лишь совмещает контрасты, сочетает её различные части и элементы на основе принципов плюрализма, эстетического релятивизма и полистилевой «мозаики» [3, с. 57–58].

Состояние человека постсоветской культуры можно охарактеризовать как социокультурный и психологический кризис. К разрушению привычной картины мира, потере устойчивого социального статуса многие россияне оказались не готовы. Внутри гражданского общества этот кризис выразился в ценностной дезориентации социальных слоев, смещении нравственных норм. Выяснилось, что психология людей, сформированная советским строем, малосовместима с западными ценностями и поспешными рыночными реформами.

Однако автор хочет сконцентрировать своё внимание на хореографическом искусстве постсоветского периода, так как распад Советского Союза и последовавший вслед за ним кризис принёс большие трудности балетным труппам России, которые до этого щедро субсидировались государством [2, с. 99]. Многие танцовщики и педагоги покинули страну, чтобы обосноваться в США, Англии, Германии и других западных странах.

С окончанием эры Ю.Н. Григоровича в 1995 году ГАБТ пережил кризис, связанный с непродуманной кадровой и экономической политикой театра. Русский балет пропустил несколько поколений эволюции европейской хореографии и в настоящее время испытывает дефицит танцевальных идей [3, с. 47]. Вместе с тем исполнительская школа сохранилась на том же высоком уровне, о чём может свидетельствовать то, что русский балет на сегодняшний день богат такими яркими индивидуальностями, такими как: Н.Г. Ананиашвили, М.А. Александрова, А.А. Антоничева, Д.В. Белоголовцев, А.Ю. Богатырев, А.Н. Ветрова, Н.А. Грачева, Д.К. Гуданов, С.Ю. Захарова, Ю.В. Клевцов, Илзе и Марис Лиела, Н.М. Цискаридзе; Д.В. Вишневая, У.В. Лопаткина, И.А. Ниорадзе; А.Н. Домашев, М.С. Дроздова, Н.В. Ледовская, Т.А. Чернобровкина, В.П. Кириллов, Г.А. Смилевский, В.Г. Дик и другие.

После 1991 года отечественный балет начал осваивать опыт западного балета в области модерна, джаза и свободной пластики. ГАБТ активно ставит балеты западных хореографов, среди которых можно выделить: «Сильфида» в редакции Э-М фон Розен (1994); Симфония «До мажор» Дж. Баланчина (1998); «Пиковая Дама» на музыку «Шестой симфонии» П.И. Чайковского (1998); «Пассакалья» А. Веберна (1998); «Собор Парижской богородицы» Р. Пети (2003); «Дочь фараона» П. Лакотта (2000); «Тщетная предосторожность» Ф. Аштона (2002); «Сон в летнюю ночь» Дж. Ноймайера (2004). Однако ещё ранее обратился к балетам Дж. Баланчина Мариинский театр. Например, за постановку балета «Блудный сын» С. Прокофьева театр получил премию «Золотая маска» в 2003 г. В том же году впервые театром были показаны три знаменитых балета У. Форсайта: «Стептекст» на музыку И. Баха, «Головокружительное упоение точностью» на музыку Ф. Шуберта и «Там, где висят золотые вишни» на музыку Г. Виллемса. Также отметим реконструкции старинных постановок: для ГАБТ – это «Спящая красавица» П.И. Чайковского и «Баядерка» Л. Минкуса; в Мариинском театре воссоздано «Лебединое озеро», а Новосибирский театр вновь чарует зрителя «Коппелией» Л. Делиба. Однако нельзя упустить из внимания то, что русская и советская классика не только реставрируется, но подвергается современным интерпретациям, и в качестве примера могут послужить такие балеты как: «Дон Кихот» в редакции Н. Фадеечева (1999); «Светлый ручей» (2003) и «Болт» (2005) Д. Шостаковича в редакции А. Ратманского; «Ромео и Джульетта» Р. Поликтару (2004), все эти шедевры были созданы в ГАБТ. В то же время другие театры тоже не стоят на месте и могут предложить свои варианты осовремененных балетов, например Мариинский театр – «Щелкунчик» К.А. Симонова (2002) и «Золушка» А. Ратманского (2003), а Пермский театр «Балет Е. Панфилова» – «Ромео и Джульетта» (1997) и «Щелкунчик» (2000).

Кроме того отметим, что в этот период была легализована практика работы танцовщиков и хореографов за рубежом.

Многие из них сделали международную карьеру, среди которых, можно отметить И. Мухамедова, А. Асылмуратова, Н. Ананиашвили, Д. Вишневу, В. Малахова, В. Деревянко, А. Федотова, Ю. Посохова, И. Зеленского, А. Ратманского. Например, Владимир Малахов, выпускник Московской академии хореографии, лауреат балетных конкурсов, который в свои 28 лет уже был назван лучшим танцовщиком мира, на данный момент работает одновременно в нескольких зарубежных балетных труппах, а с 2002 года является директором Берлинского «Штаатстheater Унтер ден Линден», где реализует себя и в качестве хореографа.

Постсоветский период характеризуется появлением независимых частных трупп и школ разных направлений: «Театр танца» под руководством Н. Фадеечева (другое название «Театр балета А. Ратманского»), «Имперский балет» Г. Таранды, ряд постмодернистских танцтеатров (Е. Панфилова, Г. Абрамова, А. Пепеляева). В числе первых частных театров балета стал театр «Эксперимент» Е. Панфилова в Перми, который был организован в 1987 году, а уже в 2000 году получил статус государственного и современное название: «Пермский театр Е. Панфилова». Для Евгения Панфилова характерен самобытный стиль, он создавал балеты, в которых органично сочетались классика, модерн, джаз и фольклор. За всю свою творческую жизнь Е. Панфилов поставил 49 балетов и 70 миниатюр. Отличительной чертой его театра было и есть то, что спектакли полностью авторские, он сочинял не только хореографию, но и художественное оформление, костюмы, освещение.

Из других театров современного танца («Contemporary Dance») выделим «Театр современного танца» под руководством В. и О. Пона (Челябинск, 1992), среди самых ярких постановок отметим: «Киномания или есть ли жизнь на Марсе» (2001); «Знает ли жизнь английская королева» (2004). Театр В. и О. Пона является лауреатом международного конкурса танца в Париже.

Кроме того не стоит оставлять не замеченной группу «Провинциальные танцы» под руководством Т. Багановой,

(Екатеринбург, 1990), они также активно работают в области современной хореографии: «Свадебка» И. Стравинского (1999).

Ольга Пона считает, что «Танец – это, в первую очередь, абстрактное искусство. В годы советской власти его пытались приблизить к какой-то адаптированной истории, сюжету. Не случайно, если вы приходите в театр оперы и балета, то вам первым делом дают либретто, и вы изучаете, что же произойдет, а потом смотрите спектакль. Спрашивается, зачем же тогда показывать?» [3, с. 25]. Изначально же танец возник как абстрактное искусство. А в особенности современный танец – это абсолютно абстрактное искусство, способ мышления собственным телом [4, с. 7]. Для любого зрителя важно считывать через танцовщиков интеллектуальное послание автора, хореографа.

Таким образом, российский современный танец сейчас находится в периоде становления, развивается большими темпами. И это не смотря на то, что Россия не имеет никаких традиций современного танца, в отличие от Запада, у которого есть явная и длинная история развития современного искусства, и всё, что появляется нового, вступает в борьбу с историей, сознанием. Система ценностей, которая уже сформирована в современном искусстве, сильна. Для молодых, которые хотят сломать её, это становится почти невозможно [5, с. 59].

На основе фактов из истории можно полагать, что Россия является настоящей постмодернистской страной, так как даже в творчестве одного художника может быть совмещено всё. А вот на Западе всё совсем иначе, всё в чистом стиле и в чистом виде, всё чётко распределено и каждый работает в узком направлении. Отечественные же хореографы совмещают в современном танце различные стили и направления, например, фольклор и классический танец.

Следовательно, мы видим, что развитие хореографии, равно как и прогресса, проходит по спирали, повторяя предшествующий опыт в наиболее значительном обороте.

Отталкиваясь от вышесказанного можно заключить, что в художественной жизни современной России доминирует массовая культура. Постмодернизм ведёт борьбу за влияние на



читателей и зрителей, а время демонстрирует потребность в сочетании наилучших традиций отечественной культуры и естественного развития новаторства. И, невзирая на всю сложность положения в стране, культура не стояла на месте, она развивалась, находила новые формы, направления и виды. Данный процесс совершался вследствие того, что всё это время в России были люди, которые на самом деле беспокоились за культурное будущее страны, они настойчивой и великодушной работой и преданностью собственному делу, практически без поддержки государства, не только остановили развал культурного наследия страны, однако и сформировали предпосылки для его современного возрождения. На рубеже XX–XXI веков культура России миновала непростой период в развитии и, в конечном итоге, стала со временем подниматься на нужный уровень развития, чему содействовал её выход на мировой уровень.

### Список литературы

- 1. Восленский М.С.** Номенклатура : Господствующий класс Советского Союза / М.С. Восленский. – М. : Советская Россия совместно с МП Октябрь, 1991. – 624 с.
- 2. Гаевский В.М.** Дивертисмент. Судьбы классического балета / В.М. Гаевский. – М. : Искусство, 1981. – 231 с.
- 3. Зезина М.Р.** История русской культуры / М.Р. Зезина, Л.В. Кошман, В.С. Шульгин. – М. : Высшая школа, 1999. – 432 с.
- 4. Косоруков В.С.** Балет / В.С. Косоруков. – М. : Сов. художник, 1966. – 83 с.
- 5. Скворцова Е.М.** Теория и история культуры : учебник / Е.М. Скворцова. – М. : ЮНИТИ, 1990. – 406 с.

**Забуга Н.Г.,**  
*преподаватель кафедры хореографии*  
*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет*  
*имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

## **КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВАЯ ПОЭЗИЯ И ЕЕ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ НАРОДНОГО ТАНЦА**

***Аннотация.** В данной статье автором была поставлена задача, определить влияние календарно-обрядовой поэзии на формирование народного танца. Рассмотрены обряды древности по календарному циклу, игровые моменты обрядов и их символика, обычаи, связанные с растительностью, преобразовавшиеся в танец, который, в свою очередь, получил развитие в хореографической культуре нашего времени.*

***Ключевые слова:** календарно-обрядовая поэзия, обряды древности, символика народных игр и обрядов, календарные обряды, народный танец.*

Невозможно рассматривать народное творчество не изучив календарно-обрядовую поэзию, которая является древнейшим его видом. Она многообразна по жанрам, содержанию, мотивам, художественным средствам. Прежде всего, народные обряды связаны с сельскохозяйственным календарём. Их возникновение историки датируют периодом первобытнообщинного строя. В этот период обряды и обрядовая поэзия представляли собой совокупность магических действий, направленных на окружающую природу с целью обеспечения обильного урожая, удачной охоты и здоровья людей. Обрядовые действия, заговоры и танцы сопровождалась пением, игрой на музыкальных инструментах и «ряженьем». Изначально бытовало языческое поклонение солнцу и земле, обожествление животных, культ предков.

Однако когда появилось христианство, попытавшееся вытеснить язычество, стали проявляться вкрапления дуализма –

совмещения языческих и христианских верований. Таким образом, обрядовая поэзия утратила магический характер и приобрела развлекательно-бытовые черты, а обряды превращались в игры.

Голландский ученый-филолог Йохан Хейзинг выделил две характерные черты игр:

1. Игра есть духовная или телесная деятельность, не имеющая непосредственно практической цели и доставляющая человеку радость сама по себе.

2. Игра совершается по установленным и взаимно признаваемым правилам, тем самым она в какой-то степени близка к религии. Игра отрывает участника от повседневной жизни с ее ежедневными трудами и заботами [1].

Самое большое место в жизни человека занимали обряды, связанные с его сельскохозяйственной деятельностью и семейные обряды, связанные с рождением, женитьбой и смертью. Следует отметить что, календарные обряды были распространены во всем мировом фольклоре: известно, что еще в Древней Греции и Риме были популярны ежегодные праздники, связанные с уборкой урожая.

Праздник – время отдыха, веселья, радости, ощущения полноты жизни, время, когда люди осознавали себя частью единого сообщества. Чередование будней и праздников считалось необходимой составляющей нормального течения жизни, а сбой могли привести, по народным представлениям, к хаосу и гибели мира. Всякая душа празднику рада – говорили в народе.

Проанализировав исследования и учебные пособия XIX – начала XX веков о календарном фольклоре нами выяснено, что он делился на четыре цикла по временам года (И.П. Сахаров, братья Б. и Ю. Соколовы и др.).

Зимний цикл связан с поворотом солнца от зимы к весне, поэтому заканчивается перед наступлением весны, на Масленицу. К этому циклу относятся колядования, гадания, предсказания. Обряды этого цикла включали в себя ряжение и игры.

Весенний цикл охватывал время начало поста, то есть после Масленицы, и до конца пахоты и посева, он начинался

встречей весны и заканчивался ее проводами. Данный цикл связан с весенним равноденствием. Основную роль здесь играли весенние полевые работы и первый выгон скота на пастьбу. В конце этого цикла был весенний праздник Семик или Троица. Обряды этого цикла, связанные с гуляньями молодежи и представлявшие собой веселый праздник, совершались главным образом в поле и в лесу.

Летний цикл, включал в себя обряды, совершавшиеся после окончания посевных работ, в период от летнего равноденствия до начала уборки урожая. Этот цикл открывался веселым, жизнерадостным праздником Купалы, или, по-христиански, Ивана Купалы. К этому времени относились некоторые обряды, имеющие целью сохранение урожая и приплода скота.

Осенний цикл начинался уборкой урожая и заканчивался в середине ноября, в так называемый предРождественский пост. Он связан с осенним равноденствием. Обряды, совершавшиеся в это время, относились к уборке хлеба и к ее окончанию, которые в народе назывались «зажинки» и «дожинки», последние заканчивались пиром и песнями.

Важным для нашего исследования является тот факт, что в календарно – обрядовой поэзии зародились основные элементы символики, которые успешно используются в народном танце. Рассмотрим некоторые из этих элементов.

Живая растительность наделялась магическими свойствами: деревья, ветки, цветы и т.д. Элементы живой природы сопровождали множество праздников. Ими украшалось жилище, плелись венки, делались обереги и были тесно связаны с гаданиями и другими магическими действиями. Травы, собранные в Купальскую ночь, наделялись целебными свойствами. Важным символом плодородия является и солома, которая используется в весенних праздниках. Чаще всего это реквизит для ряженья, соломенное чучело, которое подвергается сожжению либо растерзанию. Непосредственная подготовка к началу сельскохозяйственных работ сопровождалась главным образом обрядами очистительной, предохранительной и продуцирующей магии. Обрядовое очищение достигалось с помощью огня, воды, соли.

Семицкая березка; новогодняя елка; рождественское полено, масленичное чучело и пр. часто используются в народных танцах нашего времени. Хороводы, танцы с подскоками, называемые «на лен, на коноплю», танцы, устраиваемые иногда во дворах ферм, в амбарах, качание на качелях или обряды, имитирующее такое качание, – все это также приемы плодородия, характерные для земледельческой обрядности европейских народов [2, с. 64].

Растения также необходимы человеку, как и солнце, вода, огонь, пища. Многие растения используются человеком в пищу и на корм скоту; из них изготавливают одежду и утварь, орудия труда; их используют для постройки жилищ и в лечебных целях. Растения доставляют человеку и эстетическое наслаждение.

Обрядовыми действиями, совершаемыми ради успеха в получении урожая, были обходы полей – важный момент подготовительного периода перед посевом и в период появления первых всходов. Часто такие обходы приурочивались к тому или иному празднику церковного календаря и совмещались с песенным творчеством и заговорами, постепенно перетекавшие в танцы – хороводы.

Фольклорным танцам присущи формы импровизации. Умение перевоплотиться в образ определенного животного, птицы, точно подражать его повадкам считалось наивысшим мастерством танца. Символом плодородия выступают животные: бык, свинья, коза, лошадь и другие домашние животные, роль которых в жизни земледельцев была очень велика. Также известно, что в обрядах европейских народов зверем, олицетворяющим природу и плодородие, нередко выступал медведь. Часто используются в народных календарных праздниках маски и наряды, изображающие животных, домашних или диких.

В земледельческой обрядности, как при начале сельскохозяйственных работ, так и в комплексе обрядов, характерных для Пасхи и других весенних праздников, особое место занимало яйцо, воплощавшее в себе идею плодородия. Иногда в пасхальных обрядах носителем этой идеи выступал заяц, плодовитость которого известна.

Столь же важна обрядовая одежда. Четко определенный фасон с ее элементами, как пояс, головной убор, орнамент на рукавах, подоле и вороте, играют роль оберега.

В период каждого из вышеуказанных циклов были своеобразные тексты песен, поэзия, заговоры, приметы, игры, сценарии, разыгрываемые ряжеными с главными действующими лицами, олицетворяющими символ конкретного праздника или действия.

Отдельно рассмотрим обряды и обычаи, связанные с растительностью. Деревья наиболее часто фигурируют в обрядах, поверьях и фольклоре европейских народов. Такие как дуб, береза, бук, ель; режа – липа, кипарис, ясень, ольха, осина, орешник, верба, падуб, тис, лавр и др. Дуб особенно почитался кельтскими племенами, а также древними германцами, береза – славянскими. В древности первое место в обрядах и поверьях европейских народов занимал дуб. Высокий мощный ствол, долговечность, крепкая древесина – все это породило в сознании людей чувство почтения к этому дереву.

В европейских странах был широко распространен обычай приносить срубленные в лесу деревья, которые устанавливались на городскую площадь, украшались лентами и цветами, а вокруг проводились массовые гулянья. Это дерево чаще всего называют «майским», и оно действительно составляет существенную часть майских (весеннее – летних) праздников. Такой обычай был у французов, испанцев и португальцев.

Поверья о деревьях были широко распространены у всех народов и имели одинаковую идейную подоплеку: дерево – живое существо. Дерево – двойник человека, разделяющий его судьбу; дерево –местилище его души; дерево – тотем; дерево – место пребывания духа. Дух дерева наказывает за непочтительное отношение к нему, карает за попытку срубить его. Дерево – носитель плодоносных сил, посылающий урожай; дерево – очаг разрушительных сил (буйная береза) и др.

Семицкие песни, в которых воспеваются липа и береза, напоминают остатки языческих обрядов. Украшение же венками также есть остаток обычаев древнего мира. Греческие и римские

жрецы надевали на голову венки при жертвоприношениях, сплетенные из ветвей тех деревьев, которые посвящались божествам. Отсюда вошло в обычай увенчивать дубовыми венками знаменитых людей, украшать их на олимпийских играх за победы, гражданские добродетели и успехи в художествах и после смерти осыпать памятники, гробы и могилы цветами и плетеными венками.

Празднование Семика производится с незапамятных времен преимущественно в рощах, лесах, речных и озерных местах. В рощах и лесах плели венки и потом пускали их на воду с загадываниями, наблюдая, как они плывут и как двигаются по воде. Эти приметы растолковывали старухи или особые разгадчицы – ворожеи объясняли девушкам их значение.

Так из народной-календарной обрядности игровые моменты и символы преобразовались в народную танцевальную культуру, которая в свою очередь получила развитие в хореографической культуре нашего времени. Каждый предмет, выносящийся на сцену в народных танцах современности, имеет свое значение и свою историю. Доказано что в народно-обрядовых действиях древности есть неисчерпаемые запасы сюжетов и образов, которые под фильтром творческого хореографопостановщика преобразовываются в захватывающие танцевальные постановки, вызывающие интерес и сохраняющие актуальность долгие годы на сценической площадке.

### Список литературы

**1. Хейзинга Й.** Homo Ludens; Статьи по истории культуры. / Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; коммент. Д.Э. Харитоновича; под ред. А.И. Иоффе – М. : Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.; То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.lib.ru/FILOSOF/HUIZINGA/huizinga.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/FILOSOF/HUIZINGA/huizinga.txt_with-big-pictures.html) – Заголовок с экрана. **2. Токарев С.А.** Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы : Исторические корни и развитие обычаев / С.А. Токарев, Т.Д. Златковская; Акад. наук СССР. – Москва : Наука, 1983. – 222 с.

УДК 793.31.(=161.1):[551.58+39]

**Колесников Г.П.,**  
*старший преподаватель кафедры хореографии  
ГОУ ВНО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»,  
г. Луганск (ЛНР)*

**Колесникова И.С.,**  
*старший преподаватель кафедры хореографии  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный  
университет имени Тараса Шевченко»,  
г. Луганск (ЛНР)*

## **ВЛИЯНИЕ КЛИМАТИЧЕСКИХ И ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ УСЛОВИЙ НА ФОРМИРОВАНИЕ РОССИЙСКОЙ ТАН- ЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

**Аннотация.** *В данной статье рассматривается влияние климатических, географических и этнографических условий на формирование российской танцевальной культуры, затрагивается проблема сохранения и развития народных традиций, а так же приобщения детей и молодежи к национальной танцевальной культуре.*

**Ключевые слова:** *танец, российская танцевальная культура, климатические условия, этнос.*

Хореографическое искусство на современном этапе являет собой массовую форму самодеятельного творчества. Вбирая и творчески переосмысливая достижения профессионального искусства, танцевальная самодеятельность вносит заметный вклад в развитие культуры народа.

Исследования в области традиционной танцевальной культуры в современной науке становятся тем более актуальными, что широкая экономическая, политическая и культурная интеграция, идущая сегодня в многонациональных государствах со все увеличивающейся скоростью, приводит к осязаемому уменьшению количества носителей традиционной культуры, нарушению процессов воспроизводства традиций. Как отмечает



исследователь Н.А. Стручкова, «при новых условиях всеобщей интеграции в процессе формирования этнического сознания решающее значение приобретает ряд компонентов национальной культуры, среди которых особое место занимает народное танцевальное искусство» [1, с. 153].

Танец, один из древнейших видов искусства, являясь неотъемлемой частью духовной культуры, занимает важное место в жизни людей. Танцевальное искусство связано со всеми событиями практической и духовной жизни этноса, охватывает все стороны существования общества и, как всякое искусство, служит способом отражения повседневной жизни человека, обуславливает его отношение к окружающей действительности. Российская танцевальная культура представляет собой великое наследие. Задача педагогов-хореографов, балетмейстеров на современном этапе образования в учреждениях культуры и искусств – воспитать у учащихся отношение к этому культурному наследию, его изучению, сохранению, воспроизведению и интерпретации. Такой художественно-образовательный опыт позволит не только решать задачи просвещения, но и более глубоко понимать связь традиционного и современного искусства в обществе и как средства постижения общечеловеческой культуры, и как условия развития человеческого потенциала.

Как замечает Т.А. Устинова, «танцевальное искусство не представляет собой нечто неизменное... В живом процессе творчества содержание и формы народных танцев видоизменяются, отражают сдвиги, происходящие в исторической, социальной, бытовой и культурной жизни народа» [2, с. 30]. На разных стадиях и в разные периоды развития культуры значение танца, его место в жизни той или иной социальной группы, хореографическая техника менялись. При этом «причины, повлиявшие на изменение народных танцев, связаны с укладом общественной жизни, социальной средой, с манерами и нравами, с уровнем культуры исполнителей». Так же необходимо отметить еще один фактор, который влияет на развитие танцевальной культуры – это географические и климатические условия. Климатические условия оказали огромное влияние на

хореографию. Это сказалось, прежде всего, на costume (одежде): климат северных районов предполагал более теплую и громоздкую одежду, и, наоборот, одежда в южных районах с более теплым климатом предполагала легкий костюм (одежду). Это непосредственно откладывало отпечаток на исполнение движений. Легкая одежда давала возможность использовать в движениях гибкость тела, подвижность рук, разнообразие присядок, прыжков, поворотов и т.д. Обувь также диктовала условия при сочинении лексики. Обувь северных народностей, прежде всего, требовала сохранения тепла ног, поэтому она шилась из теплых и толстых кож с хорошим мехом. Такая обувь предполагала определенную лексику, удобную при исполнении. Обувь центральных регионов, где климат теплее, носили туфли или сапожки, они позволяли выполнять разнообразные дробные выстукивания более разнообразные движения ног. В зависимости от географических и климатических условий, в соответствии с окружающей обстановкой у каждого славянского племени складывались свои обычаи, порядки житейские навыки. Обитавшие в более холодных местах одевались тепло, следовательно, и жест их должен был резко отличаться от жеста людей, населявших теплые местности [3, с. 99].

Но не только климатические условия предполагали ту или иную обувь и одежду, но и огромное количество других сопутствующих факторов, таких как религия, ландшафт, традиционные промыслы региона, и все это в той или иной степени оказало влияние на хореографию, на ее развитие, на ее традиционное исполнение, благодаря чему мы в настоящее время определяем национальную специфику танца (венгерский, польский, испанский и т.д.), а также его областное происхождение (Курская область, Воронежская и т.д.).

Многообразную сторону жизни россиян составляла культура праздника. Она впитала в себя что-то от каждого этапа развития общества. Постепенно создавалось единство сложных религиозных и этических представлений, обрядов и норм, устного, музыкального, драматического и хореографического творчества. Этот особый вид народной культуры,

воспринявший разнородные элементы художественного творчества и разнообразные явления общественного сознания, отличался в то же время цельностью и своеобразием каждого в отдельности праздника, приуроченного к определенной дате церковного календаря или важнейшему семейному событию.

Опираясь на длительную традицию, праздничная культура, тем не менее, постоянно развивалась. Общая для всех основа ее обогащалась местными вариантами. Глубокая традиционность сочеталась с обновлением на каждом конкретном празднике за счет импровизаций, живого вклада участников. Ведь крестьянская культура была активной, а не потребительской.

Условно праздники, бытовавшие в крестьянской среде, могут быть разделены на четыре группы: календарные, трудовые, храмовые и семейные. Каждое празднество состояло из нескольких частей, действий, присущих именно этому случаю. Таким образом, стихийный пляс не мог быть бессмысленным. Являясь следствием той или иной причины, будь то победа над врагом или избавление от тирана, наступление весны, свадьба, хорошая охота, начало полевых работ, урожай, сбор плодов, изготовление вина и т.д., – он непременно должен был иметь соответствующее содержание и форму. Празднование, знаменовавшее возвращение солнца, ни по внешним, ни по внутренним признакам не могло походить на торжество, скажем, по случаю заключения мира или на погребальный обряд [3, с. 100].

Среди основных праздников и обрядов, которые оказали непосредственное влияние на формирование и развитие русского танцевального творчества можно назвать такие как: Святки, Масленица, Троицкие гуляния, день Ивана Купалы. Например, непременной принадлежностью Троицких гуляний были хороводы, пение, пляски под открытым небом – в рощах, лугах, на холмах. Хороводы продолжались и на улицах селения, под звуки рожков.

Многочисленные виды и жанры современного отечественного танцевального искусства берут свое начало в далекой древности – в русском плясовом фольклоре. В Лаврентьевской летописи мы можем найти описание стихийных языческих

празднеств, на которых встречались различные племена. Древнеславянские сходы представляли собой яркое грандиозное театрализованное зрелище. О чем говорят площади культовых мест и названия праздников: «Собор», «Игрище», «Купало» (вкупе), «Собутка» («Событка», «Субботка») [4].

Изучение и освоение традиционной народной танцевальной культуры способствует глубинному, многомерному постижению русской народной традиционной культуры, воспитанию гражданственности, любви к Родине; передаче нравственно-этических норм и социального опыта, норм индивидуального и общественного поведения; достижению гармонизация внутреннего мира отдельного человека и межличностных связей внутри социума в целом. Сохранение и развитие исконно народных традиций, приобщение детей и молодежи к национальной культуре позволяет преодолеть унификацию культурных различий в современном мире.

### Список литературы

**1. Стручкова Н.А.** Использование историко-этнографических данных в постановке якутских народных танцев / Н.А. Стручкова // Культурология традиционных сообществ. – Омск, 2002. – С. 153–159. **2. Устинова Т.А.** Многообразие русских народных танцев / Т.А. Устинова // Народное творчество. – 1996. – № 3. – С. 27–28. **3. Сингач Н.П.** Народно-сценический танец: становление, техника, стиль и манера исполнения : учебное пособие / Н.П. Сингач. – Барнаул : Изд-во АлтГАКИ, 2007. – 213 с. **4. Ишкин Б.С.** Проблемы сохранения традиционной русской танцевальной культуры [Электронный ресурс] / Б.С. Ишкин. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/v/problemy-sohraneniya-traditsionnoy-russkoy-tantsevalnoy-kultury> – Загл. с экрана. – Дата обращения : 17.03.2018.

**Крук Т.В.,**

*студентка 1 курса магистратуры по направлению подготовки  
«Хореографическое искусство»*

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет  
имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

## **СОВРЕМЕННЫЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ СТИЛИ В МО- ЛОДЕЖНОЙ КУЛЬТУРЕ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

***Аннотация.** В статье осуществляется историко-культурологический экскурс современных танцевальных стилей как проявлений молодежной культуры.*

***Ключевые слова:** молодежная культура, танец, танцевальный стиль, хип-хоп, хореография, хореографическое искусство.*

Одним из наиболее древних видов искусства является танец, возникший в недрах человечества, истоках народного творчества. Еще в первобытных сообществах использовались разные по своей содержательной сущности танцы: изображавшие трудовые процессы, танцы магического характера, ритуальные, воинственные. В них первобытный человек обращался к силам природы, в ее пространстве выстраивал свой мир – мир культуры.

Хореография как вид искусства, прошедший многовековой путь своего становления и развития, в своих духовных продуктах (танцах) отражает чувства и переживания человека, воплощая их в пластической образно-художественной форме. В процессе многовековой истории у каждого народа складывается свой стиль танца, отражающий его особенности, соответствующие определенной культурно-исторической эпохе [1, с. 32]. Танец передает ощущения, переживания, чувства и мысли человека в свойственной для каждого народа (народности) форме, порожденной конкретным содержанием, на которое накладываются

свой отпечаток политические, экономические и географические условия жизни людей в том или ином сообществе.

Нынешний пласт хореографического искусства представлен разными танцевальными стилями, в том числе, и стилями современной молодежной культуры.

Целью нашего исследования является историко-культурологический анализ возникновения современных танцевальных стилей в молодежной культуре.

В последние годы в разных возрастных молодежных группах растет интерес к современным стилям танцевальной культуры. Таким популярным стилем в молодежной культуре стал и стиль хип-хоп, зародившийся в США, получивший название «Good Foot». В 1969 году Джеймс Браун впервые продемонстрировал публике свой знаменитый танец «Get on the Good Foot». Брейк-данс (в переводе с английского – ломаный танец). Этот танец стал зрелищной танцевальной частью культуры хип-хоп [2, с. 32].

Пионеры этого танцевального стиля никогда не использовали для его обозначения термин «брейкдансинг». Слово «брейкдансинг» появилось в восьмидесятые годы, когда танец превратился в своеобразный феномен средств массовой информации. Дэвид Тооп (David Toop) описывает брейкдансинг, трактуя его сущность как своеобразную адаптацию брейка – танца, популярного прежде, который заменил стиль «фрик». Он родился с композицией Chic «Le Freak» в 1978 году, вновь получивший развитие благодаря деятельности Crazy Legs, Frosty Freeze и Rock Steady Crew. Слово «брейк» (или «брейкинг») интерпретируется исследователем как музыкальный и танцевальный термин, имеющий свою историю: некоторые старые мелодии (например, «Buck Dancer's Lament») содержали двухтактовую музыкальную паузу в каждом восьми тактах – своего рода перерыв, используемый для того, чтобы танцоры имели возможность продемонстрировать серию импровизированных «танцевальных степов» [4, с. 35].

По мнению пионера хип-хопа Кула Херка (Kool Herc) название «брейкинг» произошло от сленгового термина «брейк»,

означающего, что у кого-то «съезжает крыша», как у тех танцоров, которых заводит «драйвовый» ритм [4, с. 44]. В настоящее время эстетика брейк-данс активно используется в мировом шоу-бизнесе.

Танец брейк-данс характеризует особое композиционное строение. Брейк-данс делится на Botton (нижний брейкинг) и Top (верхний), характерными особенностями которых являются особые исполнительские техники. Первый танцевальный фрагмент брейк-данса по технике своего исполнения довольно травмоопасен и предполагает хорошую физическую подготовку, умение выполнять сложные акробатические элементы вращения на голове, прыжки на руках со сменой опоры, обороты на руках или на одной руке на 360, 720 и более градусов, вращение ног вокруг своего тела с опорой на руки и т.д.

Второй танцевальный фрагмент «брейк-данса» требует от исполнителя развитой пластики и артистизма. Например, «waving» имитирует волны, проходящие по всему телу и его отдельным частям. В стиле king tut между телом и руками, плечом и предплечьем, предплечьем и запястьем разрешаются лишь прямые углы.

В своем первоначальном виде «брейкдансинг» имел три отличные друг от друга формы – «брейкинг», «дансинг» и «поппинг». Брейкинг зачастую у широкой публики ассоциируется с поппингом. Вместе с тем, «поппинг» отличается от «брейкинга», будучи элементом «фанковых» стилей, получивших развитие в последней четверти двадцатого века в Калифорнии, независимо от «брейкинга».

В современной молодежной танцевальной культуре каждое телодвижение в танце «прочитывается» как проявление того или иного стиля, техники или жанра «брейкинга». Между тем, другие танцевальные стили, имеющие связь с «брейкингом», – «апрок», «локинг», «таттинг», «бугалу» и «ликвидинг», – не тождественны «брейкдансингу», хотя их часто связывают друг с другом.

Сегодня этот вид хореографии можно считать достаточно молодым, что позволяет выдвинуть предположение о его

дальнейшем распространении и популяризации в мировом масштабе. А многочисленные чемпионаты, шоу-направленность и связь с телевидением, безусловно, будут этому способствовать.

### Список литературы

- 1. Лабунская В.А.** Развитие личности методом танцевально-экспрессивного тренинга / В.А. Лабунская, Т.А. Шкурко // Психологический журнал. – 1999. – №1. – С. 31–38.
- 2. Куракина С.Н.** Феномен танца (социально-философский и культурологический анализ) : автореф. диссертации... кандидата философских наук / Куракина Светлана Николаевна; РГУ. – Р.н/Д., 2013. – 70 с.
- 3. Брешин А.А.** Субкультура современной российской молодежи : социологический анализ : диссертация ... кандидата социологических наук : 22.00.04 / Брешин Алексей Андреевич. – М., 2010. – 147 с.
- 4. Туп Д.** Рэп Атака: От африканского рэпа до глобального хип-хопа: пер. с англ. / Дэвид Туп. – М. : Альпина нон-фикшн, 2012. – 340 с.

УДК 793.31(=161.1)(571.1/5)

**Красникевич Г.В.,**  
учитель ритмики ГУ ЛНР «Луганское  
общеобразовательное учреждение –  
учебно-реабилитационный центр №135»,  
г. Луганск (ЛНР)

### РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО ТАНЦА СИБИРИ

*Аннотация:* В статье рассматриваются региональные особенности русского танца Сибири, который ведет отсчет от русского плясового фольклора. Отмечается, что традиционная народная пляска – это особая форма выражения чувств и сознания человека, его национальное самовыражение, коллективное творчество в разных регионах.



*Ключевые слова: хореография, русский народный танец, пляска, перепляс, хоровод.*

В Сибири народный танец связан с общерусским танцевальным фольклором, но имеет свои специфические особенности, тесно связанные с историей заселения данной территории.

На отличительные особенности сибирского народного танцевального творчества оказали влияние тесные контакты переселенцев из Украины и Белоруссии. Особенно это проявляется в женских танцах. Так, в переплясах и сольных плясках, встречаются идентичные положения рук, как у русских, так и белорусов. Более того, современная форма танца – массовая пляска исполняется композиционно одинаково.

Распространенный вид хореографии сибирских территорий – пляска. Ни один народный праздник, гулянье не обходились без плясок, о чем свидетельствуют путешественники по Сибири, писатели, исследователи народного творчества.

В Сибирских плясках, в отличие от плясок западных областей России, участвует малое количество исполнителей, так как зимой танцевали в избе, а летом – на улице.

Русская народная пляска родилась из хоровода, тем самым дав волю творческой фантазии и индивидуальному танцевальному мастерству исполнителя. Из-за климатических условий, бытового уклада пляска в Сибири приобрела свои специфические черты. В ее исполнении имеются свои формы и рисунки, а также хороводная песня, заменяется плясовой.

Талантливый сибирский народ в разных регионах создал множество различных по построению и содержанию плясок. Каждая из них имела свой стиль, свою манеру исполнения. Мужская сибирская пляска отличалась удалью, виртуозностью, ловкостью, юмором, сочетающимися со скромностью, вниманием и уважением к партнерше. В женской сибирской пляске присутствовала гордость, благородство, плавность и в то же время юмор и задор.

Отличительной чертой сибирской пляски является индивидуальная импровизация, то есть свободное комбинирование

различных движений, усложнение, сочетание новых и старых вариантов.

В отличие от хоровода, исполнитель имеет возможность в пляске двигаться в пространстве: «выходка» мужчин, проходка по кругу женщин, всевозможные переходы, вращения в парах – все это дает возможность создавать новые рисунки, построения, которые присущи только этой форме.

Часто под одну и ту же песню в одном селе плясали, а в другом водили хороводы. Например, в Бурятии под песню «Я по берегу похаживала» – плясали, а жители Новосибирской области – водили медленный хоровод.

Сибирская пляска приобрела более харизматичный характер, когда возник новый задорный жанр русского песенного народного творчества – частушка. Она принесла с собой новые ритмы – острые и своеобразно плавные. Более современные пляски, такие как «Саратова», «Табора» исполнялись под гармонь с частушками и исполнители танца лихо отплясывали дробь, присядки. Зачастую пляска сопровождалась хлопками в ладоши.

На формирование народного танцевального искусства Сибири оказали природно-климатические условия. Суровый климат, долгая зима не только формировали особый тип человека, его характер, внутренний и внешний облик, своеобразие одежды, обуви, но и во многом обусловили композицию, манеру и характер исполнения танцев.

Рассмотрим, в чем проявляется своеобразие сибирских танцевальных традиций. Исследователи народной танцевальной культуры выделяют три основные группы признаков, которые отражают местные особенности народного танца – этнографические, стилевые и исполнительские.

Этнографические признаки отражают формы бытования народных танцев. Особенно они проявляются в характере обрядов, сопровождаемых песнями, танцами, музыкой. Например, сибирская свадьба значительно отличается от свадебных традиций северных областей России. Если в Сибири преобладают плясовые, веселые по настроению песни, то на Севере вся

первая часть обряда бракосочетания имеет драматический характер: плач невесты, печальные песни-причитания ее подруг. Различия можно обнаружить не только в местных свадебных ритуалах, но и во всех других традиционных обрядах. На «вечерке» в доме невесты водили хороводы на любовную тему, то есть «припевали» жениха. Характер «вечерки» отражал предсвадебную ситуацию.

Во втором этапе, когда шло гулянье в доме жениха, хороводы не водили. Исполнялись пляски и переплясы – танцы в более быстром темпе и эмоциональные по характеру. Это были групповые пляски, смешанные по составу, то есть исполнялись мужчинами и женщинами. Жених и невеста в плясках не участвовали. Танцевали только родственники и приглашенные на свадьбу гости. Дружка, как главное действующее лицо на свадьбе, заказывал пляски гармонисту. Исполняя «Чижа», «Саратова», «Подгорную», танцующие использовали дробы, притопы, повороты, хлопки в ладоши, и движение «ключ». У мужчин: присядка, дробы, простые хлопушки, прыжки.

Вторая группа признаков, которая определяет своеобразие сибирских традиций народного танца, связана с особенным стилем. В каждом регионе существуют свои излюбленные приемы художественной выразительности, которые используются в танцах: своеобразная «выходка», типичные танцевальные приемы, характерные «коленца», названия танцев, их построение. Стиль и своеобразие танцев, исполняемых в определенном регионе, во многом проявляется по своему и не зависит от их танцевального жанра.

Третья группа признаков, которая отличает хореографический фольклор в том или ином регионе, определяется особенностями народного исполнительства. Для каждого региона Сибири, даже села или района, типична своя личная манера исполнения. Сибирские хороводы разнообразны по композиции, но в основе построения большинства хороводов – круг. Если в центральных и северных областях России в хороводах встречаются такие рисунки, как круг в круге или два-три круга рядом, то в Сибири распространен «малый круг», «полумесяц» или

«сидячий круг». Необходимо отметить, что в Сибири одни и те же виды композиции в построении или рисунки хороводов, имеют различные названия в зависимости от места бытования.

Выявление особенностей народного исполнительства в том или другом регионе приводит к выводу: традиционная народная пляска – это особая форма выражения чувств и сознания человека; способ национального самовыражения и коллективного творчества, где заложены основы этнической культуры славян, отражающие черты национального характера и менталитета.

Таким образом, не вызывает сомнения тот факт, что сохранение сибирского танцевального фольклора способствует обогащению общей национальной хореографической культуры.

### Список литературы

- 1. Голейзовский К.Р.** Образцы русской народной хореографии / К.Р. Голейзовский. – М. : Просвещение, 1964. – 233 с.
- 2. Захаров Р.В.** Образцы русской народной хореографии / Р.В. Захаров. – М. : Просвещение, 1989. – 121 с.
- 3. Климов А.М.** Основы русского народного танца / А.М. Климов. – М. : Просвещение, 1994. – 75 с.
- 4. Устинова Т.М.** Русские народные танцы / Т.М. Устинова. – М. : Взгляд, 1960. – 264 с.
- 5. Фёдоров А.И.** Хороводы и игровые песни Сибири / А.И. Фёдоров. – Новосибирск : Наука. Сибирское отделение, 1985. – 55 с.

**Сергун Л.В.,**

*студентка I курса магистратуры по направлению подготовки*

*«Хореографическое искусство»*

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет*

*имени Тараса Шевченко» г. Луганск (ЛНР)*

## **ТАНЕЦ МОДЕРН В ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

***Аннотация.** В статье предпринимается попытка историко-культурологического анализа сущности танца модерн, его характерных черт и особенностей. Модерн-танец – своеобразный пласт в искусстве танца, не похожий ни на классический балет, ни на джаз-танец, ни на бальные танцы. Как и все эти направления, он обладает своей, неповторимой спецификой, изяществом, энергетикой. Модерн-танец по своей сути – это аллегорически-пластическая форма выражения внутреннего мира человека, балетмейстера-постановщика, танцовщика. Модерн выработал свой индивидуальный язык тела, отличный от других танцевальных направлений, требующий специального изучения.*

***Ключевые слова:** культура, модерн, танец модерн, модерн-танец.*

В нынешнее время в России функционирует большое число современных танцевальных школ разных направлений, к которым можно отнести и такую разновидность современных танцев, как танец модерн, получивший большую популярность в последнее время. Следует заметить, что феномен танца модерн еще мало изучен как с точки зрения его художественно-эстетической сущности, так и практической значимости в рамках современной танцевальной культуры. Интерес к этому типу современной танцевальной техники стимулирует потребность ее освещения в специальной методической литературе, однако,

этого недостаточно, поскольку разработка технических способов воссоздания этого танца еще оказывается оторванной от его эстетической составляющей, которая пока оказывается менее актуализированной и, как результат, практически мало изученной. В этой связи рассмотрение философско-эстетических основ танца модерн, на наш взгляд, представляется весьма значимым для специалистов в области современной хореографии.

История возникновения танца модерн в масштабах мировой хореографической практики выглядит неким кратким недавним историческим прошлым. Самые первые танцы художественного направления модерн представлены индивидуальными исполнительскими стилями Лои Фуллер, Айседора Дункан и др., ознаменовавшими начало минувшего XX века. Позднее, многие из хореографических движений, их стилевое своеобразие, манера исполнения были заимствованы и получили распространение в деятельности других хореографов XX века.

Однако, если более пристально посмотреть на этапы становления танца модерн с точки зрения философско-эстетической сущности, то можно обнаружить, что его основы порождены в переходный период – от Нового времени – к Новейшему времени, в эпоху художественного направления, получившего название «модерн», как философско-идейной основы того времени. В энциклопедической литературе понятие «танец модерн» трактуется как одно из направлений современной зарубежной хореографии, зародившееся в конце XIX – начале XX вв., в США и Германии [1].

В период расцвета модернизма, неклассического типа философствования, радикально дистанцированного от классического в силу интеллектуального допущения возможности плюралистичного моделирования миров и, соответственно, идеи онтологического плюрализма, философия того времени истолковывает само явление модернизма как выражение извечной абсурдности человеческого существования, как «дегуманизацию искусства», как «чистое» проявление «стиля», преодолевающей действительность и т.п. В качестве философско-мировоззренческой основы такого истолкования сущности

искусства послужили идеи А. Бергсона, С. Кьеркегора, Ф. Ницше, З. Фрейда, А. Шопенгауэра и др. [2].

Обратимся к историческим метаморфозам возникновения танца модерн, поскольку, как и другие культурные явления, этот танец в своей истории эволюционировал с различной степенью интенсивности. Развиваясь в различных странах по-разному, танец модерн сформировал собственную эстетику. Дифференцируя этот вид хореографического искусства можно в нем выделить американский модерн-танец, экспрессионистский немецкий танец, а также свободный, ритмопластический танец в России, которые воплощают в себе различные аспекты национального характера как социокультурного феномена.

Мировоззренческая инверсия обозначенного периода в зарубежной его интерпретации обусловлена радикальными изменениями в мировосприятии человека, в понимании его бытия и культурогенеза в целом. В качестве отклика на понимание мира как становления и поиска опоры не в «высоте разумного», а в глубине бессознательного, берет свое развитие художественно-эстетическое направление в искусстве – модерн. Отсюда своеобразный мощный импульс хореографических нововведений-поисков, озаменованный появлением большого числа танцевальных направлений и стилей, оригинальных и претендующих на свое специфическое выражение [3, с. 119].

Начало XX века в США озаменовано появлением и развитием двух, совершенно отличных друг от друга, танцевальных направлений, которые, в результате, также получают свое воплощение в танце модерн – это афроамериканский джазовый танец и свободный танец Айседоры Дункан.

Афроамериканский джазовый танец, впитавший фольклорные традиции африканских племен, с их идеологией, мировоззрением, мифоритуальным исполнением под аккомпанемент барабанной дроби, использующейся для изгнания нечистых духов, получает свое воплощение в художественном направлении модерн.

В свою очередь, свободный танец А. Дункан возникает на базовых основаниях античной эстетики. Обратившись к

античности, А. Дункан, в своем творчестве через свою пластику воспроизводит первозданную, первобытную силу естественных человеческих движений. Основное преимущество своего метода она видит в проявлении свободного владения опорно-двигательным аппаратом танцовщицы как инструментом, гармонизирующим ее как человеческую личность. Придерживаясь философии Р. Вагнера, вагнерианской утопии о новом, артистическом человечестве, где танцу принадлежала ведущая роль, а также философских воззрений Ф. Ницше с его ницшеанской «волей к власти» [4, с. 149], которая могла вполне трактоваться как «воля к танцу», А. Дункан стремится своим танцевальным методом «приблизить» приход свободного и счастливого человечества. Ее пляска для ценителей философии Ницше стала символом бунта против репрессивной культуры, пространством индивидуальной свободы, где возможны творчество, прежде всего, творения самого себя, своей личности [5, с. 10].

Значительный вклад в становление и развитие нового вида танцевального искусства в США привнесли хореографы-новаторы Лои Фуллер, Рут Сен-Дени, Марта Грэхем, Дорис Хэмфри, Чарльз Вейдман, Хосе Лимон, Мерс Каннингем, Элвин Николай и др.

В это же время в Германии формируется одно из наиболее влиятельных художественных движений – явление экспрессионизма (в переводе с лат. *expressio* – выражение). Экспрессионистическому направлению немецкого искусства свойственны бунтарские тенденции, которые, особенно после первой мировой войны, приобретают отчетливый характер политического протеста, резкой критики капиталистического устройства общества. Корни нового мироощущения крылись в общеевропейских тенденциях смены позитивистских воззрений иррациональными, интуитивистскими теориями Артура Шопенгауэра, Анри Бергсона, Николая Лосского, философией персонализма и экзистенциализма. Как замечают исследователи, не случайно, там, где складывалась близкая по напряженной конфликтности общественная и художественная ситуация, возникали и получали самостоятельное развитие родственные экспрессионизму явления



и параллели в ряде европейских культур [6, с. 432]. Экспрессионистский стиль в танцевальном искусстве отражал в себе внутренний конфликт человека, поиск сути познания истины, призыв к естественности, самовыражению, единству с миром, элементам свободы, порождая острые эмоциональные состояния. Отсюда главным художественным выразительным средством танцевальной лексики стало воспроизведение посредством пластического выражения движений исполнителя нелегкого реального существования человека. Экспрессионистские постановки с трагедийным мироощущением становятся популярными в творчестве Р. Фон Лабана, М. Вигман, К. Йосса, П. Бауш, И. Георги, Х. Кройцберг, М. Терпис и др.

Для России этого периода характерны три ведущие художественные направления развития. Первым художественным направлением, близким России (как и в Германии) по своему духу явился экспрессионизм, который предстал в искусстве хореографии как мысль о создании «социальных портретов» того времени. Тенденцию развития этого художественного направления можно проследить в постановочных работах В. Мейерхольда, К. Голейзовского, В. Нижинского и др., которые стремились сосредоточить внимание зрителей на центральной фигуре – образе Человека. В одной из первых своих постановок «Белая месса» на музыку А. Скрябина К. Голейзовский отмечал: «Я хотел передать брэнность телесного» [7, с. 80].

Наибольшее влияние на развитие модерна оказала идеология советского искусства, пытавшаяся использовать это танцевальное направление в целях показать превосходство физической формы, эмоционального потенциала, стремления к достижениям и победам молодой Советской страны. Следует отметить, что в некоторых видах искусства в советское время модернизм постепенно стал вытесняться близким ему по духу конструктивизмом, который позднее был объявлен буржуазным направлением в развитии искусства и подвергнут жесткой критике. Эти тенденции смены стилей, будучи облеченными в танцевальную форму, получили свое воплощение в композиционном материале «Танцев машин» В. Парнаха, Н. Форрегера,

Ф. Лопухова, А. Мессерера и др., творческий принцип которых заключался в отображении действительности в духе новых художественно-эстетических концепций. В то время слово «машина» ассоциировалось с понятиями «пролетариат», «социальная и техническая революция», а будущее искусство пролетариата мыслилось как «производственное искусство» [7, с. 68].

Третьей ветвью развития танца модерн в России, как и в Америке, стало творчество А. Дункан. Российские хореографы (М. Фокин, Л. Спокойская, С. Лисициан и др.), обращаясь к ее «философии» танца, где идеей танцевальных номеров служила борьба за освобождение, создали ряд ярких хореографических произведений.

Таким образом, можно констатировать следующее. Философско-эстетические воззрения конца XIX – начала XX вв. сыграли важную роль в рождении и становлении такого вида современного хореографического искусства, каким является танец модерн. Танец модерн впитал дух своей эпохи, исполнительский опыт хореографов и танцовщиков различных стилей и направлений и посредством своего знаково-символического языка в хореографических произведениях отобразил человеческие взаимоотношения, органические, душевные переживания и окружающую действительность в новых абстрактных формах, оказав тем самым существенное влияние на развитие мировой хореографической практики.

Как показывает анализ концептуальных взглядов ведущих теоретиков и практиков из различных областей гуманитарного знания, сущность танца модерн можно определить как группового и индивидуального танца XX века.

Танец модерн, преимущественно построенный на внутреннем, личностном мировосприятии, позволяет продемонстрировать индивидуальные особенности танцовщика в свободном характере его движений и танцевальной лексики. Танец модерн, уходящий своей историей в танцевальную традицию Нового времени, воспевает идеи свободной личности, равенство полов, стремление к естественности, органичности, при этом обладая

своей философией, которую создатель заключает в определенную форму.

Сегодня понятие «танец модерн» получает современную интерпретацию, которая, с одной стороны, опирается на идейно-философскую почву прошлого, а с другой, демонстрирует идеи новой постмодернистской хореографии, обусловленной новыми тенденциями и условиями жизни современного общества.

### Список литературы

- 1. Балет. Энциклопедия.** Танец модерн [Электронный ресурс] / Энциклопедия балета. – 2009–2011. – Режим доступа: <http://www.ballet-enc.ru/>.
- 2. Философский словарь.** Модернизм [Электронный ресурс] / Энциклопедии и словари. – 2009–2013. – Режим доступа: <http://encdic.com/philosophy/Modernizm-1399.html>.
- 3. Бодунова И.И.** Исторический танец в контексте современной парадигмы / И.И. Бодунова // Вестник полоцкого государственного университета. Серия Е. Педагогические науки. Культурология. – 2012. – № 7. – С. 114–119.
- 4. Ницше Ф.** Так говорил Заратустра / Ф. Ницше, пер. Ю.М. Антоновского; под ред. К.А. Свасьяна. – Соч. : В 2 т. – М. : Мысль, 1990. – 829 с.
- 5. Сироткина И.** Свободное движение и пластический танец в России / И. Сироткина. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – 328 с.
- 6. Русский экспрессионизм:** Теория. Практика. Критика. / Сост. В.Н. Терёхина. – М. : ИМЛИ РАН, 2005. – 512 с.
- 7. Шереметьевская Н.В.** Танец на эстраде / Н.В. Шереметьевская. – М. : Искусство, 1985. – 416 с.

**СЕКЦИЯ 2**  
**ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА: СОСТОЯНИЕ,**  
**ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ И СОВРЕМЕННЫЕ**  
**СТРАТЕГИИ**

УДК 615.851:793.3

*Абабий А.В.,*  
*студентка 2 курса магистратуры по направлению подготовки*  
*«Хореографическое искусство»*  
*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет*  
*имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

**ТАНЦЕВАЛЬНО-ДВИГАТЕЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ КАК ОДИН**  
**ИЗ КОРРЕКЦИОННЫХ МЕТОДОВ**

***Аннотация.** В данной работе автором было рассмотрена степень эффективности танцевально-двигательной терапии при коррекции эмоциональных нарушений ребенка, а также раскрыты механизмы ее влияния. Выдвинув гипотезу о возможности ощутимого улучшения эмоциональной сферы ребенка при условии использования средств ТДТ, были определены исследовательские задачи, связанные с анализом теоретических источников, экспериментальным изучением специфики развития детской эмоциональной сферы, исследованием особенности влияния ТДТ на эмоциональную сферу ребенка.*

***Ключевые слова:** арт-терапия, танцевально-двигательная терапия, эмоциональная сфера ребенка, коррекция эмоциональных нарушений.*

В настоящее время перед практическими психологами стоит задача поиска новых эффективных диагностических и психокоррекционных методов. Одним из таких методов является танец. На сегодняшний день традиционным является использование танца как средства выражения эмоций, снятие психологического напряжения, улучшение эмоционального состояния,

стимулирования творческой активности и т.д. То есть, танец – это живой язык, которым человек способен выражать свои проблемы и потребности. Он способствует налаживанию нормальных отношений в обществе и подталкивает личность к развитию и самосовершенствованию.

Танцевально-двигательная терапия помогает личности поддерживать животворные силы, а следовательно, способствовать ее развитию и самосовершенствованию, потому что, танцевальная терапия базируется на предпосылке, что тело и психика безраздельно взаимосвязаны и оказывают постоянное взаимное влияние друг на друга. Тело и сознание рассматриваются как равноценные силы в интегрированном функционировании. Для танцтерапевта является аксиомой понимание, что тело – зеркало души, а движение – это выражение человеческого «Я».

Таким образом, можно утверждать, что в решении проблемы развития и самосовершенствовании личности почетное место должна занимать танцевально-двигательная терапия.

Для объяснения понятия танцевального тренинга, на наш взгляд подходит следующее толкование: «Тренинг – это совокупность психотерапевтических, психокоррекционных и обучающих методов, направленных на развитие навыков самопознания и саморегуляции, общения и межперсонального взаимодействия, коммуникативных и профессиональных умений» [1, с. 27].

При разработке тренинга нужно готовить не только отдельные занятия, но и видеть тренинг в целом: как темы раскрываются, возвращаются к различными аспектами в течение нескольких дней, как они интегрируются. Это раскрытие тем не должно быть логичным и линейным, оно может следовать привередливой логике современному танцевальному языку, но, в любом случае, все должно проводиться осознанно [2, с. 162].

Психолог и танцор А. Гиршон выделяет два аспекта «композиции» тренинга: структурный и процессуальный. Это два полюса, между которыми развивается тренинг как танец. Охарактеризуем каждый аспект.

Первый аспект – структурность, означает наличие четко разработанного плана занятий с учетом времени всех упражнений и переходов между ними. Второй – процессуальность – это следование за процессом, уделять внимание развитию динамики группы, отвечать на конкретные запросы участников.

Так же тщательно нужно рассмотреть последовательность, связь между упражнениями, почему они идут друг за другом. Российский танцтерапевт Н. Оганесян предлагает в данном случае учитывать несколько принципов развития тем:

1. Принцип маятника. Маятник, синусоид, волна один из самых аутентичных принципов; активность меняется пассивностью, высокая интенсивность медитаций. Иногда резкая смена темы (контраст) способствует ее более глубокому усвоению за счет обновления восприятия, но может также и усилить сопротивление.

2. Принцип интериоризации. При освоении новых движений или принципов построения движений важно использовать путь интериоризации. То есть, сначала работа идет в группах или парах, а затем – индивидуально.

3. Принцип экстериоризации. Уже освоенное новое качество или способ действия, которые необходимо закрепить во взаимодействии с партнерами.

4. Принцип изменения модальностей. Для интеграции в структуру сознания новых смыслов и навыков надо менять «языка переживаний», проводить междумодальные трансляции: например, иногда подключать к танцу голос или рисование, предложить описывать восприятие движения через образы [3, с. 163].

Обобщая практику проведения тренингов в Украине и России, хочется отметить, что все они составляются по единой схеме: разминка – развитие темы – интеграция. Упражнения для каждого занятия подбираются в зависимости от целей и реальной динамики группы. Хотя одни и те же формы проведения тренинга могут служить различным целям, очень важно, чтобы танцтерапевт знал, какие именно цели он ставит и с какими людьми работает.

## Список литературы

**1. Шкурко Т.А.** Танцевально-экспрессивный тренинг / Т.А. Шкурко. – СПб. : Речь, 2005. – 144 с. **2. Козлов В.В.** Интегративная танцевально-двигательная терапия / В.В. Козлов, А.Е. Гиршон, Н.И. Веремеенко. – Издание 2-е, расширенное и дополненное. – СПб. : Речь, 2006. – 286 с. **3. Копынин И.А.** Практикум по арт-терапии / И.А. Копынин. – СПб. : Питер, 2001. – 448 с.

УДК37.091.33:792.8

*Авершина Е.Э.,  
студентка 2 курса по направлению подготовки  
«Хореографическое искусство»  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет  
имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

### **МЕТОДЫ РАБОТЫ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ РАЗНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ**

***Аннотация.** В данной работе исследованы различные методы и приёмы работы руководителя в хореографическом коллективе разных направлений.*

***Ключевые слова:** коллектив, руководитель, метод, обучение, демонстрация, упражнение, искусство, этюд.*

Основным предметом деятельности хореографического коллектива, не зависимо от его направления, является искусство. А основной целью деятельности – формирование и удовлетворение духовных и эстетических потребностей его участников. Педагогический процесс здесь осуществляется благодаря методам и приемам вовлечения исполнителей в социально-культурную и художественно-творческую деятельность. Реализуется эта деятельность во время учебных, репетиционных, художественно-образовательных занятий, концертных выступлений.

Что же такое метод? Методы обучения (от др.-греч. μέθοδος – путь) – процесс взаимодействия между учителем и учениками, в результате которого происходит передача и усвоение знаний, умений и навыков, предусмотренных содержанием обучения. Приём обучения (обучающий приём) – кратковременное взаимодействие между преподавателем и учениками, направленное на передачу и усвоение конкретного знания, умения, навыка [1, с. 30].

Отечественная педагогика делит методы обучения на три основные группы:

– *методы организации* и осуществления учебно-познавательной деятельности:

1. Словесные, наглядные, практические (по источнику изложения учебного материала);

2. Репродуктивные, объяснительно-иллюстративные, поисковые, исследовательские, проблемные и др. (по характеру учебно-познавательной деятельности);

3. Индуктивные и дедуктивные (по логике изложения и восприятия учебного материала);

– *методы контроля* за эффективностью учебно-познавательной деятельности: устные, письменные проверки и самопроверки результативности овладения знаниями, умениями и навыками;

– *методы стимулирования* учебно-познавательной деятельности: определённые поощрения в формировании мотивации, чувства ответственности, обязательств, интересов в овладении знаниями, умениями и навыками [Там же, с. 33].

Методы работы и художественного обучения в хореографическом коллективе необходимо увязывать с его особенностями и направлением деятельности. Цель руководителя обогатить духовный и эстетический кругозор, передать художественный опыт, научить. Так же руководитель делает упор на развитие исполнительских навыков и умений, знакомит с основами искусств, эстетических знаний и в последствии переходя к исполнительской практике. Основа художественного обучения – исполнительская практика, которая дополняется всесторонним



общекультурным развитием. Обучающие занятия с членами коллектива подразделяются на теоретические и практические.

Теоретические знания в хореографических коллективах направлены на изучение истории хореографического искусства, анатомии и физиологии человека, народного костюма, анализ музыкальных произведений.

Для организации занятий теоретического плана применяются следующие методы:

– словесный метод – объяснение, беседа, информационный рассказ, рассказ-описание и др.;

– наглядный – иллюстрация – показ предмета, явления, процесса в изображении, карт, дидактического материала и др.

Наиболее применяемые методы практического обучения это:

– показ, демонстрация – реальных предметов, процессов, движений;

– повторение, упражнение – направлен на приобретение и усовершенствования навыков; этюд – упражнение, способствующее развитию и совершенствованию исполнительского мастерства и актерской техники. Может состоять как из импровизации, так и заранее разработанных преподавателем сценических действий;

– самостоятельная работа – метод заключается в закреплении полученных знаний и умений своими силами, без посторонней помощи.

Так же с целью формирования собственного репертуара фольклорные коллективы в своей практической деятельности могут использовать метод собирания.

Овладение конкретными навыками, исполнительскими приемами строится на их демонстрации перед участниками. Обучение ведется путем повторения, копирования действий руководителя. Затем приемы в процессе повторения, длительного упражнения становятся умениями. Умение – это способность выполнять определенные действия на основе ранее приобретенных знаний. В процессе обучения развиваются навыки танца в коллективе. Навыки – это умения, развитые и закрепленные до

автоматизма. Уровень развития исполнительских навыков является основным показателем для организации репетиционных занятий, перехода от индивидуальных, мелкогрупповых к коллективным занятиям [2, с. 25].

Также целесообразно использовать руководителю творческого коллектива в своей педагогической практике и обучающие игры, и методы стимулирования и релаксации, контроля и коррекции.

Квалифицированный руководитель должен уметь применять при организации педагогического процесса в творческом коллективе все многообразие методов, предвидя их эффективность, продуктивность, учитывая целесообразность их применения.

Подводя итог, отметим, что успех деятельности хореографического коллектива напрямую зависит от руководителя, который либо обладает профессиональными знаниями и умело пользуется в учебно-тренировочной работе, либо допускает ошибки, которые отрицательно влияют на участников и коллектив в целом. Следовательно, педагог-хореограф обязан знать особенности методики работы с коллективом, понимать причины наиболее распространенных ошибок, встречающихся на практике.

### Список литературы

**1. Товажнянский Л.Л.** Основы педагогики высшей школы: Учебное пособие / Л.Л. Товажнянский, О.Г. Романовский, В.В. Бондаренко, О.С. Пономарев, З.О. Черванёва. – Харьков : НТУ «ХПИ», 2005. – 600 с. **2. Алексанян С.Н.** Средства и методы хореографии в танцевальной аэробике : Учеб.-метод. пособие» / С.Н. Алексанян, Е.Н. Коюмджян, О.А. Шарина ; М-во образования и науки Рос. Федерации; Урал. федер. ун-т. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2016. – 110 с.

**Безкорся Е.В.,**  
студентка 2 курса по направлению подготовки  
«Хореографическое искусство»  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет  
имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)

## **ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ОБЩЕНИЕ КАК СОДЕРЖАТЕЛЬ- НЫЙ ФАКТОР В РАБОТЕ С ДЕТСКИМ ТАНЦЕВАЛЬ- НЫМ КОЛЛЕКТИВОМ**

***Аннотация.** Статья посвящена исследованию проблемы оптимизации процессов обучения в детских танцевальных коллективах. В качестве основного направления совершенствования указанной работы рассматривается педагогическое общение. Выделены составляющие данного понятия. Сформулированы требования к педагогическим умениям и навыкам педагога-хореографа при работе с детским коллективом.*

***Ключевые слова:** педагогическое общение, ребенок, группа, танцевальный коллектив, детский коллектив, коммуникации, лидер, общение, социометрия, эмпатия.*

Современное состояние образования характеризуется общей тенденцией гуманизации. В данное понятие входит организация коллектива учащихся и влияние учителя на этот коллектив и, в частности, на развитие личности и обучаемости каждого его члена.

Одну из ведущих ролей в формировании детского коллектива играет педагогическое общение. От его стиля зависит, каким будет коллектив. Положительной организацию обучения можно считать тогда, когда педагог не только воздействует, указывает и учит, но и помогает.

Особенную актуальность данная проблема приобретает при работе с танцевальными коллективами. Специфика танцевальной педагогики связана в первую очередь с малой продолжительностью карьеры танцора. К примеру, для представителей

рабочих специальностей на один год обучения в среднем приходится 6 лет работы; у врачей один год учебы соответствует примерно 4 годам работы; у танцоров же соотношение времени учебы и работы составляет 1 к 2,5 [1, с. 22].

Таким образом, танцевальная педагогика вынуждена использовать все научные и практические достижения для оптимизации процессов обучения и репетиций, чтобы посредством их сокращения, а также повышения эффективности занятий на ранних этапах обучения в ювенальном возрасте – увеличить продолжительность профессиональной карьеры танцора.

Цель данной статьи заключается в уточнении механизма влияния педагогического общения на формирование детского танцевального коллектива.

Исследованию проблем педагогического общения посвящены работы А.С. Макаренко «Детский коллектив», В.А. Сухомлинского «Сердце отдаю детям», Д.Б. Эльконина «Избранные труды», В.А. Кан-Калик «Основы профессионально-педагогического общения», Я.Л. Коломинского «Психология личных взаимоотношений в детском коллективе» и другие.

Предлагается провести самостоятельный анализ видов вербальных и невербальных компонентов педагогического общения, используемых учителем при работе с детской группой. Это позволит определить психолого-педагогические рекомендации для педагогов-хореографов, направленные на помощь в организации детских танцевальных коллективов и более полное раскрытие индивидуальности учеников.

Общение – категория, которая является основополагающей для рассматриваемой темы. Б.Ф. Ломов назвал проблему общения «базовой категорией, логическим центром общей системы психологической проблематики», указав неоднократно на ее недостаточную разработанность в психологии [1, с. 14]. По мнению А.В. Петровского, общение – это многоплановый процесс развития контактов между людьми, порождаемый потребностями совместной деятельности [2, с. 126]. Л.Д. Столяренко определил общение как специфическую форму взаимодействия

человека с другими людьми, в которой реализуются социальные отношения [3, с. 58].

В общении выделяют три взаимосвязанных стороны: перцептивная сторона общения включает процесс восприятия друг друга партнерами по общению и установление на этой основе взаимопонимания; коммуникативная сторона общения состоит в обмене информацией между людьми; интерактивная сторона заключается в организации взаимодействия между людьми (согласование действий, распределение функций или воздействие на настроение, поведение, убеждение собеседника).

К средствам общения относятся:

1) язык (система слов, выражений и правил их соединения в осмысленные высказывания, используемые для общения);

2) интонация, эмоциональная выразительность, которая способна придавать разный смысл одной и той же фразе;

3) мимика, поза, взгляд собеседника могут усиливать, дополнять или опровергать смысл фразы;

4) жесты как средства общения – могут быть как общепринятыми, т.е. иметь закрепленные за ними значения; или экспрессивными, т.е. служить для большей выразительности речи;

5) расстояние, на котором общаются собеседники – зависит от культурных, национальных традиций, степени доверия.

Культура поведения в любом общении не мыслима без соблюдения правил вербального этикета, связанного с формами и манерами речи, словарным запасом, т.е. со всем стилем речи, принятым в общении людей.

Передача информации может иметь различную форму – это может быть и разговор, и беседа, и спор, и даже лекция. Таким образом, виды вербальных коммуникаций очень разнообразны. Выбор того или иного средства зависит от целей высказывания, количества участников.

Невербальные средства общения изучают следующие науки:

а) кинесика (жесты, мимика, походка, поза, визуальный контакт);

б) просодика и экстралингвистика (интонация, громкость, тембр, паузы, вздох, смех, плач, т.е. интонационные характеристики голоса);

в) такесика (тактильные взаимодействия);

г) проксемика (ориентации, дистанция, т.е. пространственная организация общения).

Дети в общении реагируют как на вербальные средства, так и на невербальные, причем невербальные считаются легче. И чем младше возраст, тем значительнее для него невербальное общение. Поэтому педагогическое общение предполагает сочетание вербальных и невербальных коммуникаций.

Итак, под педагогическим общением обычно понимают профессиональное общение преподавателя с учащимися в процессе обучения и воспитания, имеющее определенные педагогические функции и направленное на создание благоприятного психологического климата, а также на другого рода психологическую оптимизацию учебной деятельности и взаимоотношений между педагогом и учащимися [3, с. 36].

Педагогическое общение, будучи сложным социально-психологическим процессом взаимопонимания между людьми, осуществляется по следующим основным каналам: речевой (вербальный – от лат. слова устный, словесный) и неречевой (невербальный) каналы общения. Речь, как средство общения, одновременно выступает и как источник информации, и как способ взаимодействия собеседников.

В структуру речевого общения входят:

1) значение и смысл слов, фраз (играет важную роль точность употребления слова, его выразительность и доступность, правильность построения фразы и ее доходчивость, правильность произношения звуков, слов, выразительность и смысл интонации);

2) речевые звуковые явления: темп речи (быстрый, средний, замедленный – наблюдения показывают, что наиболее привлекательной в общении является плавная, спокойная, размеренная манера речи), модуляция высоты голоса (плавная, резкая), тональность голоса (высокая, низкая), ритм (равномерный,

прерывистый), тембр (раскатистый, хриплый, скрипучий), интонация, дикция речи;

3) выразительные качества голоса: характерные специфические звуки, возникающие при общении: смех, хмыканье, плач, шепот, вздохи и др.; разделительные звуки – это кашель; нулевые звуки (паузы, а также звуки назализации: «хм-хм», «э-э-э» и др.).

Исследования показывают, что в ежедневном акте коммуникации человека слова составляют 7%; звуки и интонации – 38%, неречевое взаимодействие – 53%.

Педагогическое общение станет действительно творческим процессом, если высокая информативная речевая культура и техника в сочетании с легкостью вступления в контакт, активно-положительным отношением учителя к ученикам, развитой эмпатией, рефлексией, перцептивными и другими способностями будут согреты теплотой человеческого чувства и любви к детям.

Отметим, что педагогическое общение зависит от выбранного преподавателем стиля работы с детским танцевальным коллективом.

При авторитарном стиле характерна тенденция к жесткому управлению и всеобъемлющему контролю. Это выражается в том, что преподаватель часто прибегает к приказному тону, делает резкие замечания. Бросается в глаза обилие нетактичных выпадов в адрес одних членов группы и неаргументированное восхваление других.

Попустительский (игнорирующий) стиль руководства характеризуется стремлением педагога максимально облегчить свою задачу и не брать на себя лишнюю, по его мнению, ответственность. Формально выполняя свои обязанности, такой учитель на деле пытается самоустраниться от руководства детским танцевальным коллективом, во что бы то ни стало избежать роли воспитателя, ограничившись выполнением сугубо преподавательской функции.

Демократический стиль основывается на идее о том, что любые усилия даже самого знающего и опытного наставника

пропадут впустую, если он не добьется поддержки от своих подопечных, не увидит в них возможных союзников и помощников. При демократическом стиле основной рычаг управления, используемый учителем – опора на коллектив. Демократический стиль руководства детским коллективом является единственно возможным способом организации реального сотрудничества педагога и учеников.

Важнейшая особенность деятельности такого педагога – ориентация на личность учащихся, а потому и на репетициях, и во внеурочной работе он нацелен на повышение активности учеников, на пробуждение их инициативы, на привлечение каждого к решению общих задач танцевального коллектива.

Для формирования полноценного педагогического общения учитель-хореограф должен обладать определенными знаниями и уметь совершать определенную деятельность, направленную на развитие и формирование полноценного педагогического общения. Эти знания и умения заключаются в следующем:

- формирование детского танцевального коллектива;
- учет социально-психологических факторов в ходе учебно-воспитательного процесса;
- обеспечение участия учеников в решении общих задач коллектива;
- постоянное повышение квалификации;
- оценивание своей деятельности в ходе учебно-воспитательного процесса;
- корректировка своей деятельности, исходя из педагогической ситуации;
- анализ выбранного индивидуального стиля руководства детским танцевальным коллективом;
- активное использование при работе с детским танцевальным коллективом невербальных средств общения и взаимодействия;
- повышение коммуникативного уровня за счет невербальных средств общения;
- конструктивный подход к решению педагогических проблем.



Успешное протекание учебно-воспитательного процесса зависит от компетентности хореографа и уровня его профессионализма. Только выполняя перечисленные требования можно говорить о полноценности педагогического общения с детским танцевальным коллективом.

Собственно, при помощи такого общения и формируется коллектив. Если группа – это просто совокупность людей, выделенная на основе какого-нибудь одного или нескольких, общих для них признаков, то коллектив представляет собой высокоразвитую малую группу людей, отношения в которой строятся на позитивных нормах морали и обычаях. Коллектив обладает повышенной эффективностью в работе, что особенно важно при подготовке групповых танцев.

Хореографический коллектив отличается своей внутренней организацией и педагогическим воздействием на его участников. В первую очередь он основывается на факторах, которые обязывают искать другие методы взаимоотношений между участниками коллектива, а значит и иной педагогической методологии руководства им. Межличностные отношения построены на нравственно-психологических мотивах, взаимозависимости детей друг от друга, наличии общих творческих интересов.

К основным особенностям детского танцевального коллектива чаще всего относят:

- наличие общих интересов, целей и задач, при этом цели их совместной деятельности имеют как социальный, так и индивидуальный смысл для каждого ребенка в коллективе (например, участие в выступлении);
- своеобразную организацию коллективной деятельности;
- постепенное усложнение получаемых знаний и многократное повторение пройденного материала;
- важность индивидуальной работы каждого ученика в творческом процессе;
- специфическую систему планирования и организации уроков и системы оценивания результатов;
- повышение профессионального уровня как постепенный рост собственной роли в коллективе (выступление для района,

города, на республиканских и международных фестивалях и конкурсах, получение грамот, дипломов и т.д.) [2].

Понятие коллективизма включает в себя постоянную заботу учеников о коллективных успехах, стремление противостоять тому, что разобщает, разрушает коллектив, ответственность за результаты работы танцевального коллектива.

Коллектив развивается по определенным законам, которые применимы и для описания взаимоотношений внутри детского танцевального коллектива. Так, можно выделить следующие стадии развития коллектива: объединение людей, появление лидеров и аутсайдеров, появление конфликтов, разрешение конфликтов и объединение в сплоченный коллектив.

Без лидера ни одна группа, ни один коллектив существовать не может. Лидер – это такой человек, который по отношению к группе может рассматриваться как ее зеркало. Им может быть только тот, кто несет в себе черты, приветствуемые и ожидаемые именно в данной группе.

Лидерство – естественный социально-психологический процесс в группе, построенный на влиянии личного авторитета человека на поведение членов группы. Под влиянием понимают такое поведение человека, которое вносит изменение в поведение, отношения, чувства другого человека. Влияние можно оказывать через идеи, устное и письменное слово, через внушение, убеждение, эмоциональное заражение, принуждение, личный авторитет и пример.

Одно из основных открытий ребенка семи лет – это приход в танцевальный коллектив. В связи с этим изменяется социальная ситуация, но внутренне, психологически ребенок остается еще в дошкольном детстве. Основными видом деятельности продолжает оставаться игра. В процессе адаптации, общения с более старшими членами, лидерами коллектива, естественного взросления – у ребенка меняется ведущий вид деятельности с игрового на учебный. Общими характеристиками всех познавательных процессов ребенка должны стать их произвольность, продуктивность и устойчивость.

На занятиях ребенку с первых дней обучения необходимо в течение длительного времени сохранять повышенное внимание, быть достаточно усидчивым, воспринимать и хорошо запоминать танцевальные движения и иной учебный материал. В этот период восприятие носит произвольный характер, так как дети еще не умеют управлять им, не могут самостоятельно анализировать предмет, явление.

Переход учащихся к более углубленным формам анализа в процессе восприятия танцевального искусства связан с общей постепенной перестройкой их личности. На протяжении всего процесса обучения, а особенно в младшем школьном возрасте, учитель-хореограф должен формировать в детях адекватную самооценку. Чем моложе танцор, тем более нуждается он в поощрении своих действий молчаливой улыбкой старших.

Различные формы обращения взрослых с ребенком и характер тех оценок, которые они ему дают, своим результатом имеют развитие у него тех или иных самооценок. Учитывая изложенное, для эффективной работы с детским танцевальным коллективом педагог-хореограф должен обладать такими качествами как общительность, эмпатия и высокая педагогическая мотивация.

### Список литературы

1. **Ломов Б.Ф.** Психологическая наука и общественная практика/ Б.Ф. Ломов. – М.: Знание, 1974. – 48 с.
2. **Морозова А.В.** Хореографический коллектив как среда педагогической деятельности/ А.В. Морозова, М.А. Каримов // Молодежный научный форум: Гуманитарные науки: электр. сб. ст. по мат. XLV междунар. науч.-практ. конф. [Электронный ресурс]. – 2018. – Режим доступа : [https://nauchforum.ru/archive/MNF\\_humanities/5\(44\).pdf](https://nauchforum.ru/archive/MNF_humanities/5(44).pdf)
3. **Мудрик А.В.** Учитель: мастерство и вдохновение/ А.В. Мудрик. – М.: Просвещение, 1986. – 160 с.
4. **Особенности танцевальной педагогики** // R-dance club [Электронный ресурс]. – 2018. – Режим доступа: <http://r-dance.club/especially-dance-pedagogy/>.

**Кононенко А.В.,**  
*студентка 2 курса по направлению подготовки*  
*«Хореографическое искусство»*  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет  
имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)

## **СПЕЦИФИКА РАБОТЫ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА С ДЕТЬМИ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

***Аннотация.** В данной работе рассмотрена специфика педагога-хореографа с детьми младшего школьного возраста, детское хореографическое творчество и его влияние на детей, пошаговые принципы работы педагога-хореографа с детьми обозначенной возрастной категории.*

***Ключевые слова:** педагог-хореограф, детское творчество, балетмейстер, комбинации, хореография.*

Хореографический коллектив – одна из распространенных форм обучения и воспитания, специфика работы которого достаточно сложна. Педагог-хореограф должен совместить задачи эстетического обучения и нравственного воспитания детей с балетмейстерской работой и с всевозрастающими, часто неумеренными требованиями к выступлению детей на концертах. Работа в хореографическом коллективе имеет свою специфику, с которой не может не столкнуться каждый руководитель творческого коллектива. Это ограниченное время (два раза в неделю), различные способности учащихся, наличие разных возрастов, степень подготовки учащихся, постоянное пополнение и частичный отсев основного состава.

Для детей младшего школьного возраста, прежде всего, характерна чрезвычайная подвижность. Они нуждаются в частой смене движений, длительное сохранение статистического положения для них крайне утомительно. В то же время движения детей еще не организованы, плохо координированы, запас двигательных навыков у них не велик, они нуждаются в его

пополнении и усовершенствовании. Относительная слабость мускулатуры и гибкость костей из-за большой прослойки хрящевой ткани могут привести к образованию плохой осанки и искривлениям позвоночника. Двигательный аппарат ребенка еще недостаточно окреп, что вызывает необходимость очень внимательного отношения к дозировке физических упражнений.

Внимание детей этого возраста крайне неустойчиво, они легко отвлекаются, им трудно продолжительное время сосредоточиваться на одном задании. Они легче воспринимают конкретный материал, живой образ для них гораздо ближе, нежели отвлеченное понятие.

Игра представляет естественную деятельность детей этого возраста. Их эмоции яркие и проявляются открыто и непосредственно. В этом возрасте дети особенно жизнерадостны и доверчивы. Учитывая все эти особенности детей, следует своеобразно выстраивать занятия со школьниками этого возраста.

Одна из задач – содействовать физическому развитию детей и совершенствовать основные двигательные навыки. Именно в этом возрасте важно выработать у детей устойчивую привычку прямо и стройно держаться, правильно и свободно двигаться в танцах. Не менее важной задачей является развитие общей организованности детей, воспитание навыков общественного поведения, содействие организации дружного детского коллектива.

При учете этих учебно-воспитательных задач, наиболее подходящим для детей младшего школьного возраста содержанием занятий по хореографии является изучение детских, легких народных, массовых и бальных танцев, небольшая учебная подготовка, занятия ритмическими упражнениями и гимнастикой. Необходимо чередовать виды работы, помня о потребности этого возраста, в частой смене движения и о трудности для них статистических положений.

Дети младшего школьного возраста отличаются большой пластичностью и податливостью. Они легко перенимают то, что им показывают. Но движения трудные для детей и выполняемые с большим напряжением, заучиваются механически и никогда не бывают естественными, свободными, выразительными. Их

усвоение осуществляется поверхностно и непрочно, и дети получают не пользу, а вред от занятий. Профессор Е. Аркин, исследуя дошкольный возраст, отметил: «Нет ничего легче, как дрессировать ребенка, и в этом заключается великий соблазн и величайшая опасность для нормального развития детской индивидуальности» [1].

При выборе танцевального репертуара также следует учитывать интересы и склонности детей данного возраста. Танец не должен выглядеть фальшиво. Танцевальный язык для детского произведения, несомненно, зависит от возможностей и способностей учащихся.

В работе с детьми младшего школьного возраста первые танцевальные постановки должны носить учебный характер и являться одним из способов закрепления навыков и знаний в интересной для детей форме. Для детей, занимающихся в хореографическом коллективе, одной из первых трудностей является правильная ориентировка в пространстве, то есть двигаться по определенной площадке в определенном рисунке (круг, прямые линии и т.д.) запоминать изменение рисунка, переходить из одного движения в другое. Задачи эти решаются в первых танцевальных постановках.

Основной особенностью в работе хореографа-педагога, можно считать учет психологических особенностей детей младшего школьного возраста для воспитания полноценной творческой личности путём создания условий для развития и реализации творческого потенциала учащихся, используя разнообразные формы работы с ними, которые могут дать высокие результаты только в комплексном применении.

### Список литературы

**1. Морозова А.В.** Хореографический коллектив как среда педагогической деятельности / А.В. Морозова, М.А. Каримов // Молодежный научный форум: Гуманитарные науки: электр. сб. ст. по мат. XLV междунар. науч.-практ. конф. [Электронный ресурс]. – 2018. – Режим доступа : [https://nauchforum.ru/archive/MNF\\_humanities/5\(44\).pdf](https://nauchforum.ru/archive/MNF_humanities/5(44).pdf)

**Красноперова Е.О.,**

*студентка 2 курса магистратуры по направлению подготовки  
«Хореографическое искусство»*

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет  
имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

## **ИМПРОВИЗАЦИЯ – СУЩЕСТВЕННАЯ ЧЕРТА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

***Аннотация.** В статье анализируется понятие импровизации в танце и танцевальной культуре. Рассматривается роль и значение импровизации как отдельной части хореографического искусства, а также приводятся примеры использования импровизации в своих техниках мировыми деятелями хореографического искусства.*

***Ключевые слова:** импровизация, хореография, хореографическое искусство, танец, современный танец, танцевальная культура.*

В наше время ведущее место среди танцевальных жанров занимает современный танец, именно он популяризируется в мировом хореографическом искусстве. В целом, танец стал органической частью нашей жизни. Он имеет многообразные формы проявления – досуг и спорт, зрелище и релаксация. Танец является эффективным средством инкультуризации человека, универсальным языком общения, знаковым рычагом в формировании идеалов, ценностей, внутреннего и внешнего вида человека. Свободный танец стоит на позиции, что все-таки любой человек, с любым танцевальным опытом (или без него) может танцевать, создавать творческие образы в пластике, движении, танце. Для этого может использоваться любая доступная пластика, импровизация, даже если человек ограничен в двигательных возможностях. Несмотря на то, что еще вначале XX в. импровизацию использовали в своем творчестве выдающиеся мировые хореографы М. Грэхем, А. Дункан, Р. Сен-Дени, Д. Хамфри, в

нашей стране, импровизационный танец остается мало изученным, как в лексике, так и в методике его преподавания. И хотя существует множество школ искусств, любительских коллективов современного танца – ни в одном из них импровизация не преподается на должном уровне.

Кроме внешних причин – экономических и культурных, проблемы развития импровизации обусловлены причинами психологическими. В первую очередь, не разработано именно понимание танцевальной импровизации, ее место и роль в обучении и на сцене. Это проявляется в отношении к импровизации: оно или восторженно-поверхностное, или профессионально-презрительное. Среди профессионалов танца существует недоверие по отношению к импровизации, она приемлема только для социального танца («грязных танцев») и поиска новых движений, но не может быть сценическим жанром. Вообще, в отечественной культурной традиции импровизация разработана более в жанре драматического театра. Возможно, поэтому люди, занимающиеся импровизацией, приходят к ней и к танцу скорее со стороны, чем из танцевальной среды.

Одна из основ импровизации – идея личной ответственности за все, что происходит на сцене или учебной площадке, возможность (внутреннее разрешение) стать на позицию автора. В процессе своего развития, импровизация, зародившаяся как протест против неестественности классического балета, как спонтанная хореография, стала также тяготеть к какой-то структурированности, то есть стали появляться различные техники, балетмейстерские постановки, и тому подобное.

Среди хореографов, исследования которых посвящены развитию импровизации, следует отметить А. Бурштейн, А. Гиршона, В. Козлова, С. Лангера, А. Минделла, К. Уилбера, Дж. Фридмана и др. Однако, сегодня импровизация в современной хореографии привлекает внимание не только профессионалов, но и специалистов самодеятельного творчества. Сейчас в искусстве танца существует целый ряд направлений и разновидностей импровизации, но проблеме развития импровизационных способностей не уделялось достаточного внимания.



Среди множества течений, влияющих на развитие импровизации в хореографическом искусстве можно назвать развитие гимнастики Ф. Дельсарта, философию Джона Дьюи и эксперименты основателей танца модерн. Это влияние ощутимо сказалось на преподавании танца среди таких преподавателей-танцоров как Маргарет Х'даблер и Берд Ларсон, танцевальных студиях, таких как школа Денишоун. При этом в танцевальной импровизации предпочитали, в первую очередь, творческое определение, когда студентам предлагались образы или какие-либо движения, использования пространства, времени, динамики или разновидности движения (повороты, падения). Такой метод обучения позволял получить личный опыт в творчестве в отличие от рутинной имитации [1, с. 32].

Когда в двадцатые, тридцатые годы XX в. появились первые профессиональные студии, хореографы, такие как Марта Грэхем, Хелен Тамирис, Дорис Хэмфри и Чарльз Вейдман, находили новые движения, импровизируя сами или со своими танцорами во время поиска новых движений – это было необходимо, поскольку двигательный словарь нового танца еще не существовал. Родоначальники модерна стремились утвердить новый танец как форму искусства. Постепенно, они отделили себя от простого обучения танцу и любительского танца, развивая движение посередине между импровизацией и поставленной хореографией. В то время Айседора Дункан, которая преподавала импровизацию и могла импровизировать, танцуя на сцене, также пыталась отделить свое «высокое» искусство от «примитивных» импровизаций «черного джаза и танца». Постепенно, основная техника танца модерн была определена и кодифицирована, в классах стали разучивать только известные последовательности движений. Исключением в американском профессиональном тренинге танца модерн, были классы Х. Льюиса, на которых благодаря большому влиянию немецкой традиции импровизация была неотъемлемой частью обучения танцу [2, с. 67].

В сороковые и пятидесятые годы зародилась танцевальная терапия, благодаря усилиям таких пионеров этого направления как Мэриан Чейс, Бланш Эван и Мэри Старк Уайтхаус.

В танцтерапии импровизация используется как метод личного хореографического исследования. Однако, для танцтерапии важнейшим исследованием является выражение психологических состояний через движение. Терапевт может двигаться в соответствии с движениями клиента или вести клиента по «свободным ассоциациям» внутреннего опыта, которые проявляются во время движения.

Импровизация в любом случае позволяла сохранить индивидуальность и вступить во взаимодействие партнеров [3, с. 33].

Импровизация и хореография – равноправные партнеры в танце, играющие разные, но одинаково важные роли. Современное развитие танцевальной культуры утверждает, что импровизация все больше становится частью обучения хореографов и находит свое место среди других видов сценических искусств. Это компонент творческой деятельности, который сопровождает процесс создания художественного произведения от формирования замысла до исполнения его перед зрителем, на институциональном уровне представлена как система человеческой деятельности, на функциональном – протекает по законам творчества; данный феномен диалектически связан с традицией, с опытом; выступает как средство обучения, как тип публичного творчества и как самостоятельный жанр, в котором наиболее полно воспроизведен данный феномен.

Отметим, что импровизация имеет дословный перевод – «с этого момента». И поскольку один момент не похож на другой, то нельзя увидеть одну и ту же импровизацию дважды. Как самостоятельный жанр, где создатель и исполнитель выступают в одном лице – она является малоизученным направлением в хореографии.

Импровизационный танец как пластическое выражение внутреннего мира героя, его противоречий, его мироощущений, порывов его души представляет, в свою очередь, огромные возможности для проявления духовной индивидуальности танцовщика. Доказано, что импровизация и творчество допускают участие танцующего в создании процесса танца. Они также требуют определенного стилистического единства или же

предусматривают структуру и технику, которая помогает взаимодействию и развитию танца.

### Список литературы

1. **Алексеева Л.Н.** Двигаться с умом / Л.Н. Алексеева; сост. О.С. Кулагина. – М. : Преег, 2000. – 220 с. 2. **Васильев С.** Как импровизатор импровизатору / С.А. Васильев. – Саратов, ДАНА, 2002. – 100 с. 3. **Сидоров А.А.** Современный танец / А.А. Сидоров. – М. : Искусство, 1923. – 328 с.

УДК [37.016:793.33]:37.091.3-048.78

**Мазур Н.В.,**

*студентка 2 курса магистратуры по направлению подготовки  
«Хореографическое искусство»  
ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет  
имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

### **ВНЕДРЕНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЦЕСС ОБУЧЕНИЯ БАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ В УСЛОВИЯХ ШКОЛЫ ИСКУССТВ**

***Аннотация.** В этой статье рассматривается сущность понятия инноваций в образовании, изучение возможности внедрения инновационных технологий в процесс обучения детей балльной хореографии в условиях школы искусств.*

***Ключевые слова:** инновационные технологии, уроки балльной хореографии, преподавание в условия школы искусств*

Наш народ и республика переживают сейчас сложный период. Изменения происходят не только в политике и экономике, но и в сфере образования. Педагоги начинают использовать новые технологии и методы работы с детьми, которые направлены не только на успешное усваивание учебного материала, но и на решение проблем нравственно-эстетического характера. Общество обращает внимание на искусство.

Среди множества форм художественного воспитания подрастающего поколения хореография занимает особое место. Она, как никакое другое искусство, обладает огромными возможностями для полноценного эстетического совершенствования ребенка, для его гармоничного и физического развития. Это в свою очередь подтверждает, что у ребенка будут гармонично развиваться творческие способности, совершенствуя детское творчество. Танец, являясь источником эстетических впечатлений ребенка, формирует его художественное «я» как составную часть орудия общества, посредством которого оно вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа. Поэтому хореография в нашей республике приобретает все большую популярность, становится одним из самых действенных факторов формирования гармонично развитой, духовно богатой личности.

Справедливо отметить, что все больше создаются коллективы современного, бального, эстрадного и народного танцев, в настоящее время, в которых занимаются сотни детей. Проводятся фестивали и конкурсы на территории Луганской Народной Республики, демонстрирующие достаточное большое количество ребят.

Среди разнообразия жанров в хореографическом искусстве бальный танец с 2016 года пребывает в Республике в интенсивном развитии. Все больше распространения бальный танец получает хореографические отделения в школах искусств, открываются хореографические студии, причем не только в Луганске, но и в городах Республики.

В XX в. начинаются процессы формирования современной школы бального танца. Решая задания эстетического и духовного развития воспитания личности, бальный танец дает возможность физического развития, что становится особенно важным при существующем положении к здоровью подрастающего поколения. Тренированное как тончайших двигательных навыков, которые проводятся в процессе обучения бальному танцу, связано с мобилизацией и активным развитием многих физиологических функций человеческого организма,

таких как: кровообращения, дыхания, нервно-мышечной деятельности. Понимание физических возможностей своего тела способствует воспитанию уверенности в себе, предотвращает появлению различных психологических комплексов. Обучение современному бальному танцу, как и другим видам хореографического искусства, помогает развить внимание, активное творческое мышление, способность рассматривать явления жизни с разных позиций [1, с. 98].

Особое значение технологии обучения бальной хореографии, рассматриваемой в качестве одного из важных аспектов эстетического образования личности, являлась предметом исследований в разных исторических периодах жизнедеятельности общества. Среди основополагающих научных работ, составляющих солидную теоретическую базу, следует назвать исследования В.Г. Белинского, Л.С. Выготского, И.Ф. Гончарова, Д.М. Кабалевского, К.Н. Кривицкого, В.А. Сухомлинского, Н.Г. Чернышевского.

Современные научные исследования вопросов обучения бальному танцу позволили раскрыть новые организационные формы, методы и педагогические технологии профессионального развития педагогов в области методики и дидактики бального танца. Они базируются на достижениях педагогической, психологической, философской и методической наук. К таким исследованиям можно отнести исследования А.Н. Зиминной, Г.А. Колодницкого, Г.П. Федоровой.

Особенно сложным является преподавание бальной хореографии детям школьного возраста, где вместе с постановочными заданиями важнейшее значение приобретают учебно-воспитательные.

Огромное значение в достижении позитивных результатов имеет методика преподавания бальной хореографии. Благодаря этой четкой методике учебно-воспитательного процесса у детей развивается творческая активность, мышление, чувство музыкального ритма.

Актуальность внедрения инновационных технологий на уроках бальной хореографии в условиях школы искусств

обусловлена тем, что для современной образовательной практики характерно требование к повышению уровня знаний и практических навыков, необходимых для успешного осуществления профессиональной деятельности, соответствующей новейшим достижениям в области педагогики.

Учебный процесс на хореографическом отделении в детской школе искусств имеет ряд сходств с учебным процессом профессионального учебного заведения (хореографического училища):

- наличие учебного плана, определяющего цели, задачи и форму обучения;
- наличие в учебном плане комплекса специальных дисциплин, фундаментом которого является классический танец;
- строгая последовательность в овладении лексикой и техническими программами по танцевальным предметам;
- систематичность и регулярность занятий, обеспечение постепенного развития природных данных и способностей учащихся.

Однако учитывая, что основная цель хореографических отделений школ искусств – не подготовка профессиональных артистов, а эстетическое воспитание средствами танца, обучение здесь должно быть доступно значительно большему кругу детей и подростков, чем в хореографическом училище. Поэтому учебный процесс здесь имеет свои специфические черты. В сравнении с хореографическим училищем на хореографических отделениях в школах искусств:

- значительно меньше объем изучаемого материала;
- ниже уровень требований к способностям и физическим данным учащихся;
- значительно меньше недельная нагрузка учащихся;
- более дифференцированный подход к различным группам учащихся, требующий гибкого варьирования в подаче изучаемого материала, его отбора с учетом возможностей каждого конкретного класса.

Все это диктует иные, чем в хореографическом училище, сроки прохождения программного материала, иную степень

интенсивности в нарастании нагрузок и технических сложностей, изменения в сроках освоения того или иного элемента или приема, а иногда и введение определенных ограничений в работе над хореографической лексикой, содержащейся в соответствующей программе. В процессе работы следует учитывать и то, что у учащихся, как правило, нет в дальнейшем перспективы профессионального исполнительства, они должны максимально реализовать свои творческие задатки и способности в самом процессе обучения, во время пребывания в школе искусств.

Таким образом, учебный процесс хореографических отделений не копируется из хореографического училища, а приближается к нему, но не по объему проходимого материала и степени его технической сложности, а по уровню организации, высокой хореографической культуре, по подходу к основным методическим принципам и приемам, высокому качеству обучения. При этом хореографические отделения и школы остаются в рамках своей специфики и своих задач. Используя хореографию как действенное средство воспитания, важно не только выработать у учащихся комплекс практических навыков и умений, но и воспитать сумму качеств, главное из которых – развитое творческое начало.

Внедрение в учебный процесс инноваций является определяющей чертой современного образования. Что подразумевается под понятиями «инновация» и «нововведение»? *Инновация* – это внедрение нового. *Нововведение* – целенаправленный процесс внесения изменений в образовательный процесс, приводящий к появлению новых стабильных элементов.

Внедрение новых технологий в учебном процессе школы искусств позволяет не только раскрыться каждому ученику, но и развивает творческий потенциал самого педагога.

*Цель внедрения инновационных технологий* – индивидуализация учебного процесса и повышение качества обучения учащихся. Инновационные технологии позволяют развивать активность, самостоятельность, творческие способности детей, активизируют их интерес к обучению.

В настоящий момент в школьном образовании применяют самые различные педагогические инновации. Можно выделить следующие наиболее характерные инновационные технологии:

1. *Личностно – ориентированные технологии в преподавании предмета.* Личностно-ориентированные технологии ставят в центр всей школьной образовательной системы личность ребенка, обеспечение комфортных, бесконфликтных и безопасных условий ее развития, реализации ее природных потенциалов. Личность ребенка в этой технологии не только субъект, но и субъект приоритетный; она является целью образовательной системы, а не средством достижения какой-либо отвлеченной цели. Проявляется в освоении учащимися индивидуальных образовательных программ в соответствии с их возможностями и потребностями.

2. *Информационно - аналитическое обеспечение учебного процесса и управление качеством образования школьника.* Применение такой инновационной технологии, как информационно – аналитическая методика управления качеством обучения позволяет объективно, беспристрастно проследить развитие во времени каждого ребенка в отдельности, класса, школы в целом. При некоторой модификации может стать незаменимым средством при подготовке классно – обобщающего контроля, изучении состояния преподавания любого предмета учебного плана, изучения системы работы отдельно взятого педагога.

3. *Мониторинг интеллектуального развития.* Анализ и диагностика качества обучения каждого учащегося при помощи тестирования и построения графиков динамики успеваемости.

4. *Воспитательные технологии* как ведущий механизм формирования современного ученика является неотъемлемым фактором в современных условиях обучения. Реализуется в виде вовлечения, учащихся в дополнительные формы развития личности: участие в культурно-массовых мероприятиях.

5. *Дидактические технологии как условие развития учебного процесса.* Здесь могут реализовываться как уже известные и зарекомендовавшие себя приемы, так и новые. Это – самостоятельная работа с помощью учебной книги, игра, оформление и



защита проектов, обучение с помощью аудиовизуальных технических средств, система «консультант», групповые, дифференцированные способы обучения – система «малых групп» и др. Обычно в практике применяются различные комбинации этих приемов.

6. *Психолого-педагогическое сопровождение внедрения инновационных технологий в учебно-воспитательный процесс.* Предполагается научно-педагогическое обоснование использования тех или иных инноваций. Их анализ на методических советах, семинарах, консультации с ведущими специалистами в этой области.

Наряду применения инновационных технологий в процесс обучения балльной хореографии в условиях школы искусств, так же большое значение в работе с учащимися имеют ситуационные моменты. К наиболее эффективным отнесены:

- ситуация с авансированием доверия (когда доверие дается авансом);
- ситуация свободного выбора (возможность самостоятельного выбора поступка);
- ситуация соревнования (желание быть не только лучшим, но и иметь волевые усилия в достижении результата);
- ситуация успеха (должна быть незаметной, но подчеркивание желания быть успешным);
- ситуация творчества (создание условий по которым наиболее полно раскрывается личность) [2, с. 116].

Таким образом, внедрённые новые технологии обучения балльной хореографии как предмета сведены к важнейшим этапам практического воплощения, а именно:

- знакомство с технологическими и музыкально-выразительными аспектами балльного танца;
- активизация внимания к мировому репертуару из балльных танцев;
- привлечение к самостоятельной работе творческой деятельности;
- анализ впечатлений и эмоциональный отзыв.

Следует отметить, что выбор как технологий, так и методов преподавания, которые со временем перерастут в авторскую методику преподавателя, зависит от множества факторов, но главными из них является цель, возраст ребенка, его психологические особенности, уровень развития и воспитания.

### Список литературы

**1. Ильичева М.А.** Балет. Танец. Хореография. / М.А. Ильичева. – Москва // Лань, 2008. – 54 с. **2. Элькони Д.Б.** Психология : Игры / Д.Б. Элькони. – Москва : Академия, 1978. – 231 с. **Ангеловская К.** Учителя и инновации / К. Ангеловская. – Москва : Просвещение, 1991. – 159 с. **3. Васильева Е.Д.** Бальные танцы. Методическое пособие для руководителей школ и кружков бального танца / Е.Д. Васильева. – М. : 1979. – 149 с.

УДК 373.2.016:792.8

*Макарчук Н.С.,  
руководитель хореографического коллектива  
ГДОУ ЛНР «Буратино»,  
г. Зоринск (ЛНР)*

### **ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ РАЗВИВАЮЩЕГО ПОТЕНЦИАЛА НА ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЯХ С ДОШКОЛЬНИКАМИ**

***Аннотация:** Анализируется влияние хореографических занятий на формирование и развитие личности ребенка дошкольного возраста. Подчеркивается роль хореографического искусства как средства широкого осуществления развивающих задач в детском танцевальном коллективе.*

*Раскрыта сущность понятия «развивающий потенциал хореографических занятий», под которым понимается совокупность развивающих ресурсов, используемых педагогом-хореографом в системе его работы с воспитанниками,*

*способствующих полноценному развитию личности ребенка, его успешной социализации.*

*В статье рассматриваются возможности создания педагогических условий для оптимальной реализации развивающего потенциала хореографических занятий с дошкольниками.*

**Ключевые слова:** *хореографическое искусство, развивающий потенциал хореографических занятий, основная образовательная программа государственного дошкольного образовательного учреждения Луганской Народной Республики, методика выявления уровня развития чувства ритма.*

Хореографическое искусство всегда привлекало к себе внимание детей. Ежегодно тысячи мальчиков и девочек приходят в хореографические коллективы. И это, прежде всего, связано с потребностью ребенка в самовыражении, в реализации тех способностей, которые проявляются у него в желании танцевать.

Многие выдающиеся ученые и деятели искусства писали о влиянии хореографических занятий на формирование и развитие личности ребенка, а именно (Л.С. Выготский, О.А. Апраксина, Е.А. Флерина, Ф.В. Лопухов, Ю.А. Бахрушин, В.М. Красовская и др.).

Особую значимость становление хореографических умений приобретает в дошкольном детстве, когда закладываются основы ценностного отношения ребенка к миру, формируется базис его личностной культуры (Б.Г. Ананьев, Л.И. Божович, Л.С. Выготский, А.В. Запорожец и др.).

Детский хореографический коллектив – это особая среда, предоставляющая самые широчайшие возможности для развития ребенка: от изначального пробуждения интереса к искусству танца до овладения основами профессионального мастерства.

Занятия танцами оказывают на детей дошкольного возраста ничем не заменимое воздействие на общее развитие: ребенок становится чутким к красоте в искусстве и в жизни, учится понимать и создавать прекрасное, у него формируется образное мышление, фантазия, пластика движений (Т.В. Пуртова); танец выступает как средство физического развития (Л.Н. Эйдельман),

эстетического воспитания и обучения детей (Н.М. Стукаленко, А.Г. Исмагулова, Е.Б. Юнусова), способствует формированию нравственных позиций детей и развитию интеллектуальных способностей (М.С. Боголюбская, О.А. Рындина, Е.Н. Фокина).

Хореография как вид искусства обладает скрытыми резервами для развития и воспитания детей. Это синтетический вид искусства, основным средством которого является движение во всем его многообразии. Высочайшей выразительности оно достигает при музыкальном оформлении. Музыка – это опора танца.

Во время танца развивается слуховая, зрительная, мышечная память. За счет того, что движения выполняются под музыку, ребенок учится слышать и запоминать определенные мелодии, ритм, прислушиваться к звукам и воспроизводить их с помощью движений. Зрительная память развивается тогда, когда ребенок наблюдает за тем, как танцует, хореограф, другие дети и он сам, так как чаще всего малыш смотрит на себя в зеркало. Очень часто, тренер меняет направление танца, ориентируя детей на стену или окно, в итоге, дети вспоминают образы движений и пытаются их повторить, применяя зрительную память. Несомненно, наибольшему развитию поддается мышечная память, так как часто приходится танцевать различные комбинации движений по многу раз. Иногда ребенок, вспоминая движения через некоторое время, сам удивляется как его тело «самостоятельно» воспроизводит комбинацию, тут в силу вступают мышцы, которые «помнят» различные расположения рук, ног, корпуса и головы. Так же, очень важным есть развитие чувства ритма. Выделяют несколько функций ритма, одной из которых есть уменьшение тревожности, сопротивления, напряжения и агрессии, что часто можно наблюдать у детей. Танец поможет справиться с этой проблемой.

Таким образом, можно утверждать, что хореографическое искусство имеет богатую возможность широкого осуществления для развития и воспитания ребенка в детском танцевальном коллективе.

Актуальные проблемы решения воспитательных задач в процессе хореографических занятий с детьми в системе дополнительного образования рассматривались в работах А.Б. Баранова, В.Л. Зайкиной, И.Н. Ерошенкова, З.А. Каргиной и др., методические основы работы педагога дополнительного образования, в том числе хореографа, раскрыты в трудах И.Э. Бриске, Т.В. Пуртовой, И.И. Фришмана и др.

Можно подчеркнуть, по мнению ученых, дополнительное образование дошкольников является особым, личностно ориентированным пространством, способствующим расширению культурного, развитию творческих способностей и самореализации личности, поскольку система хореографических занятий с дошкольниками наилучшим образом организована в учреждениях дополнительного образования (А.Г. Асмолов, А.Я. Журкина, Н.А. Каргапольцева, М.Б. Коваль и др.).

Под воспитательным потенциалом хореографических занятий с дошкольниками мы понимаем совокупность воспитательных ресурсов, используемых педагогом-хореографом в системе его работы с воспитанниками, способствующих полноценному развитию личности ребенка, его успешной социализации.

Танцевальное искусство обладает огромной силой в воспитании творческой, всесторонне развитой личности. Занятия хореографией приобщают ребенка к миру прекрасного, воспитывают художественный вкус. Соприкосновение с танцем учит детей слушать, воспринимать, оценивать и любить музыку. Хореографические занятия совершенствуют детей физически, укрепляют их здоровье. Они способствуют правильному развитию костно-мышечного аппарата, избавлению от физических недостатков, максимально исправляют нарушения осанки, формируют красивую фигуру. Эти занятия хорошо снимают напряжение, активизируют внимание, усиливают эмоциональную реакцию и, в целом, повышают жизненный тонус учащегося. В танце находит выражение жизнерадостность и активность ребенка, развивается его творческая фантазия, творческие способности: воспитанник учится сам создавать пластический образ.

Выступления перед зрителями являются главным воспитательным средством: переживание успеха приносит ребенку моральное удовлетворение, создаются условия для реализации творческого потенциала, воспитываются чувство ответственности, дружбы, товарищества. Поэтому главная задача педагога – помочь детям проникнуть в мир музыки и танца, а не подготовить их к профессиональной сцене.

Каждый урок состоит из трех частей: подготовительной, основной и заключительной. Каждый урок – это единое целое, где все элементы тесно взаимосвязаны друг с другом.

Подготовительная часть урока занимает от 5 до 15% общего времени и зависит от решения основных задач урока. Задачи этой части сводятся к тому, чтобы подготовить организм ребенка к работе: разогреть мышцы, связки и суставы, создать психологический и эмоциональный настрой, сосредоточить внимание.

Для решения задач подготовительной части урока в поурочном планировании представлены следующие средства танцевально-игровой гимнастики: игро-гимнастика (строевые, общеразвивающие упражнения); музыкально-подвижные игры, игры на внимание, игро-танцы (танцевальные шаги, элементы хореографии, ритмические танцы – несложные по координации или хорошо изученные), а также упражнения танцевально-ритмической гимнастики.

Основная часть урока длится от 70 до 85% общего времени. В этой части решаются основные задачи, формируются двигательные умения и навыки.

На этой стадии дается большой объем знаний, развивающие творческие способности детей, достигается оптимальный уровень физической нагрузки. Здесь используются упражнения на расслабление мышц, дыхательные и на укрепление осанки, пальчиковая гимнастика. В основную часть могут входить все средства танцевально-игровой гимнастики: ритмические и бальные танцы, игро-пластика, креативная гимнастика и др.

Заключительная часть урока длится от 3 до 7% общего времени. В том случае если основная часть урока имеет место большая физическая нагрузка, время заключительной части

увеличивается. Это создает условия постепенного снижения нагрузки и обеспечивает постепенный переход от возбужденного к относительно спокойному состоянию детей. В заключительной части урока используются упражнения на расслабление мышц, дыхательные и на укрепление осанки, игровой самомассаж. Если урок направлен на изучение нового материала и требует от детей максимального внимания, то необходима эмоциональная разрядка.

Опытно-экспериментальная работа по теме исследования осуществлялась на базе Государственного дошкольного образовательного учреждения Луганской Народной Республики «Буратино» г. Зоринск, в котором с 1 июля 2016 года успешно работает хореографический кружок «Веселый каблук».

По программе «Основная образовательная программа государственного дошкольного образовательного учреждения Луганской Народной Республики «Буратино» г. Зоринск» разработана на основе Типовой образовательной программы дошкольного образования, утвержденной Министерством образования и науки Луганской Народной Республики.

Программа рассчитана на 4 года обучения и рекомендуется для занятий детей с 3 до 7 лет. Занятия проводятся в младшей, средней, старшей и подготовительной группе 2 раза в неделю.

1 год обучения (младшая группа). После первого года обучения занимающиеся дети знают о назначении отдельных упражнений хореографии. Желают двигаться, танцевать под музыку, передавать в движениях, пластике характер музыки, игровой образ. Умеют выполнять простейшие построения и перестроения, ритмично двигаться в различных музыкальных темпах и передавать хлопками и притопами простейший ритмический рисунок; ставить ногу на носок и на пятку. Умеют выполнять танцевальные движения: шаг с носка, на носках, полуприседание на одной ноге, другую вперед на пятку. Шаг с небольшим подскоком. Мягкий, высокий, высокий на носках, приставной шаг. Прыжки с ноги на ногу. Комбинации из изученных танцевальных шагов. Пружинка, кружение по одному и в парах. Умеют выполнять простейшие двигательные задания (творческие игры,

специальные задания), используют разнообразные движения в импровизации под музыку этого года обучения.

2 год обучения (средняя группа). По окончании второго года обучения занимающиеся дети выразительно, свободно, самостоятельно двигаются под музыку. Умеют точно координировать движения с основными средствами музыкальной выразительности. Владеют навыками по различным видам передвижений по залу и приобретают определённый «запас» движений в общеобразовательных и танцевальных упражнениях. Выполняют танцевальные движения: поочерёдное выбрасывание ног вперёд в прыжке; приставной шаг с приседанием, с продвижением вперёд, кружение; приседание с выставлением ноги вперёд; шаг на всей ступне на месте, с продвижением вперёд. Владеют основными хореографическими упражнениями по программе этого года обучения.

3 год обучения (старшая группа). Выполняют танцевальные движения:

Постановка корпуса. Положения и движения ног: позиции ног (1,2,3(свободные)), *demi-plie* (по 1 позиции); *televe* ( по 6 позиции); легкий бег на полу пальцах; танцевальный шаг; танцевальный шаг по парам ( руки в основной позиции); реверанс для девочек, поклон для мальчиков. Умеют исполнять ритмические, бальные танцы и комплексы упражнений под музыку этого года обучения.

4 год обучения (подготовительная группа). После третьего года обучения занимающиеся дети могут хорошо ориентироваться в зале при проведении музыкально-подвижных игр. Умеют выполнять самостоятельно специальные упражнения для согласования движения с музыкой, владеют основами хореографических упражнений этого года обучения. Умеют исполнять ритмические, бальные танцы и комплексы упражнений под музыку. Выполняют танцевальные движения: Положения и движения рук: подготовительная позиция; постановка кисти. Положения и движения ног: *battement tendu* вперед, назад, в сторону. Прыжки в стиле классического и народного танца. Элементы классиче-



ского, бального и народного танцев. Способны к импровизации с использованием оригинальных и разнообразных движений.

Методика выявления уровня развития чувства ритма (разработана на основе методик А.Н. Зиминной и А.И. Бурениной).

Цель: выявление уровня музыкального и психомоторного развития детей (начального уровня и динамики развития), эффективности педагогического воздействия.

Проведение: наблюдение за детьми в процессе выполнения специально подобранных заданий.

Для оценивания уровня хореографических умений использовались следующие критерии:

1. Движение.
2. Воспроизведение ритма.
3. Творчество.

В соответствии с этими критериями мы определили уровни освоения дополнительной образовательной программы.

1. Высокий – ребёнок самостоятельно, чётко производит смену движений, движения соответствуют характеру музыки; эмоциональное выполнение движений; ребёнок выполняет все движения без ошибок;

2. Средний – производит смену движений с запаздыванием (по показу других детей), движения соответствуют характеру музыки, но недостаточная эмоциональность при выполнении движений; допускает 1-2 ошибки;

3. Низкий – смену движений производит с запаздыванием, движения не соответствуют характеру музыки, не чувствует характер музыки, движения не соответствуют музыке, движение выполняется не ритмично, не справляется с заданием.

По результатам обследования была заполнена диагностическая карта для детей обеих групп. В результате каждый участник группы набрал некоторое количество баллов, определенное как среднее арифметическое из суммы всех выставленных баллов. Показатели воспитанников на констатирующем этапе эксперимента не имели существенных различий

В процессе формирующего эксперимента мы сосредоточили свое внимание не только на хореографических достижениях детей, но и на их воспитании и развитии.

Для создания в группе положительного эмоционального климата, а также снятия эмоционального напряжения у старших дошкольников использовали:

1. Ритмические танцы «Галоп шестерками», «Танец-утят», «Танец сидя», «Кузнечик», «Мы пойдем сначала вправо».
2. Танцевально-ритмическая гимнастика.
3. Специальные композиции и комплексы упражнений: «У оленя дом большой», «Чебурашка», «Я танцую», «Хоровод».
4. Музыкально-подвижные игры. «Музыкально эхо», «Найди предмет», «Нитка-иголка», «Отгадай, чей голосок», «Быстро по местам», «Совушка».
5. Занятия-путешествия «Поход в зоопарк», «В гости к Чебурашке».

Таким образом, результаты опытно-экспериментальной работы показали, что хореографические занятия с дошкольниками при создании выделенных нами педагогических условий способствуют формированию мотивации к творческой деятельности, адекватной самооценки и их личностному росту. Итак, гипотеза исследования возможности повышения развивающего потенциала занятий хореографией с дошкольниками в системе дополнительного образования детей подтвердилась.

### Список литературы

1. **Баранов А.Б.** Создание условий для формирования позитивного отношения к культурным ценностям в процессе обучения танцам / А.Б. Баранов // *Дополнительное образование.* – 2005. – № 10. – С. 54–56.
2. **Боголюбская М.С.** Музыкально-хореографическое искусство в системе эстетического и нравственного воспитания: учеб.-метод. пособие / М.С. Боголюбская. – М. : ВМЦ НТ и КПР, 1986. – 92 с.
3. **Бриске И.Э.** Основы детской хореографии. Педагогическая работа в детском хореографическом коллективе: учеб. пособие / И.Э. Бриске; Челябин.

гос. акад. культуры и искусств. – Изд. 2-е, перераб. доп. – Челябинск, 2013. – 180 с. **4. Ерошенков И.Н.** Культурно-воспитательная деятельность среди детей и подростков / И.Н. Ерошенков. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 221 с. **5. Зайкина В.Л.** Роль педагога дошкольного образования в развитии творческих способностей детей / В.Л. Зайкина // Дополнительное образование и воспитание. – 2011. – № 1. – С. 48. **6. Каргина З.А.** Особенности воспитательной работы в системе дополнительного образования детей / З.А. Каргина // Внешкольник. – 2006. – № 9. – С. 14–18. **7. Пуртова Т.В.** Учите детей танцевать: учеб. пособие / Т.В. Пуртова, А.Н. Белякова, О.В. Кветная. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 256 с. **8. Рындина О.А.** Хореография как средство интеллектуально-эстетического развития ребенка / О.А. Рындина // Проблемы педагогического образования. – Вып. 12.: сб. науч. ст. – Москва : МПГУ – МОСПИ, 2003. – С. 103–107.

*Передера Д.А.,*

*студентка I курса магистратуры по направлению подготовки  
«Хореографическое искусство»*

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет  
имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

## **ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ЗАНЯТИЯХ ХОРЕОГРАФИЕЙ С ДЕТЬМИ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

***Аннотация.** В статье рассматриваются общие вопросы здоровьесберегающих технологий в обучении детей, и различные точки зрения специалистов в области педагогики по данной теме. Описываются функции и компоненты, методы данных технологий, а также их применение в обучении хореографии.*

***Ключевые слова:** здоровьесберегающие технологии, хореографическое искусство, младший школьный возраст, педагогические методы, здоровье.*

В современном мире перед учреждениями дополнительного образования ставятся качественно новые задачи в области воспитания и образования детей. Особое же внимание уделяется здоровому образу жизни, сохранению и укреплению физического здоровья детей. Хореографическое искусство является одним из самых действенных факторов формирования гармонически развитой, духовно богатой личности, а также предоставляет большие возможности для решения проблем, связанных со здоровьем детей. Оно формирует фигуру, развивает физическую силу, выносливость, ловкость и смелость, что очень тесно связано со здоровьесберегающими технологиями.

В контексте нашей исследовательской работы главными понятиями выступают – «технология» и «педагогическая технология».

Итак, технология – это совокупность методов и инструментов для достижения желаемого результата; в широком смысле – применение научного знания для решения практических задач. Она включает в себя способы работы, её режим, последовательность действий.

Педагогическая технология – это специальный набор форм, методов, способов, приёмов обучения и воспитательных средств, системно используемых в образовательном процессе на основе декларируемых психолого-педагогических установок, приводящий всегда к достижению прогнозируемого образовательного результата с допустимой нормой отклонения.

В условиях нашего научного анализа технологию, возможно, обозначить как педагогическую деятельность, которая между образованием и воспитанием строит свои новые отношения, переводя воспитание в рамки здоровьесбережения, направленного на сохранение и укрепление здоровья ребенка.

Сегодня под термином «здоровьесберегающие технологии» подразумевают систему воспитательно-оздоровительных, коррекционных и профилактических мероприятий, которые осуществляются в процессе взаимодействия ребенка и педагога, ребенка и родителей, ребенка и врача.

Здоровьесберегающие технологии относятся к тем жизненно важным факторам, благодаря которым дети учатся жить вместе и эффективно взаимодействовать друг с другом. Предполагается участие самого учащегося в формировании опыта здоровьесбережения, в освоении культуры человеческих отношений. Опыт приобретается через расширение сферы общения и деятельности ребенка постепенно, становление самосознания и активной жизненной позиции на основе воспитания и самовоспитания, развитие его саморегуляции (от внешнего контроля к внутреннему самоконтролю), формирования ответственности за свое здоровье, жизнь и здоровье других людей [1, с. 28].

Существует множество других обозначений здоровьесберегающих технологий специалистами в области педагогики. Давайте рассмотрим некоторые из них.

По определению В.В. Серикова, технология в любой сфере – это деятельность, в максимальной мере отражающая объективные законы данной предметной сферы, построенная в соответствии с логикой развития этой сферы, обеспечивающая наибольшее для данных условий предварительно поставленным целям соответствие результата деятельности. Исходя из этого, технологию можно определить, применительно к поставленной проблеме, как здоровьесберегающую педагогическую деятельность, которая выстраивает отношения между образованием и воспитанием по-новому, переводит воспитание в рамки человекообразующего и жизнеобеспечивающего процесса, который направлен на сохранение и приумножение здоровья ребенка [2, с. 44].

Н.К. Смирнова считает, что «здоровьеформирующие образовательные технологии – это все те психолого-педагогические технологии, программы, методы, которые направлены на воспитание у детей культуры здоровья, личностных качеств, способствующих его сохранению и укреплению, формирование представления о здоровье как ценности, мотивацию на ведение здорового образа жизни» [3, с. 26].

Здоровьесберегающая технология, по мнению В.Д. Сонькина, – это:

– условия обучения ребенка в школе (отсутствие стресса, адекватность требований, адекватность методик обучения и воспитания);

– рациональная организация учебного процесса (в соответствии с возрастными, половыми, индивидуальными особенностями и гигиеническими требованиями);

– соответствие учебной и физической нагрузки возрастным возможностям ребенка;

– необходимый, достаточный и рационально организованный двигательный режим [4, с. 12].

Под здоровьесберегающей образовательной технологией Петров О.В. понимает систему, создающую максимально возможные условия для сохранения, укрепления и развития духовного, эмоционального, интеллектуального, личностного и

физического здоровья всех субъектов образования (учащихся, педагогов и др.). В эту систему входит:

– использование данных мониторинга состояния здоровья обучающихся, проводимого медицинскими работниками, и собственных наблюдений в процессе реализации образовательной технологии, ее коррекция в соответствии с имеющимися данными;

– учет особенностей возрастного развития школьников и разработка образовательной стратегии, соответствующей особенностям памяти, мышления, работоспособности, активности и т.д. учащихся данной возрастной группы;

– создание благоприятного эмоционально-психологического климата в процессе реализации технологии;

– использование разнообразных видов здоровьесберегающей деятельности детей, направленных на сохранение и повышение резервов здоровья, работоспособности [5, с. 39].

Задачей здоровьесберегающих технологий является сохранение и укрепление здоровья, правильное физическое развитие, профилактика заболеваний, повышение двигательной активности, умственной работоспособности, снижение отрицательного воздействия чрезмерной нагрузки на психику ребёнка.

Необходимо разрабатывать и совершенствовать формы, методы, приёмы работы, использовать в учебном процессе здоровьесберегающие технологии, создавать и накапливать необходимый комплекс программно-методического обеспечения, решать проблемы психолого-педагогической адаптации учащихся в процессе усвоения учебного материала.

Исходя из этого, педагог должен опираться на следующие функции и компоненты здоровьесберегающих технологий:

1. Функции здоровьесберегающих технологий:

*Адаптивная.* Воспитание обучающихся направленно на здоровый образ жизни, полноценное творчество, оптимизация состояния собственного организма и повышение устойчивости к различным факторам природной и социальной среды. Эта функция обеспечивает адаптацию школьников к социальной значимости деятельности.

*Диагностическая.* Мониторинг развития учащихся на основе прогностического контроля, который позволяет соизмерить усилия и направленность действий педагога в соответствии с природными данными ребенка, обеспечивает анализ предпосылок и факторов перспективного развития педагогического процесса, индивидуальное прохождение образовательного маршрута каждым ребенком.

*Интегративная.* Объединение народного опыта с различными научными концепциями и системами воспитания. Направление их на путь сохранения здоровья подрастающего поколения.

*Информативно-коммуникативная.* Обеспечивает ведение здорового образа жизни, преемственность традиций, ценностных ориентаций, формирующих бережное отношение к индивидуальному здоровью, ценности каждого человека.

*Рефлексивная.* Переосмысление предшествующего личного опыта, сохранение в приумножении здоровья, которое позволяет соизмерить реально достигнутые результаты с перспективами.

*Формирующая.* Заключается в осуществлении становления личности на основе биологических и социальных закономерностей. В основе формирования личности лежат предопределяющие индивидуальные физические и психические свойства, наследственные качества. Дополняют формирующее воздействие на личность социальные факторы, обстоятельства в семье, в школьном коллективе, установки на сбережение и умножение здоровья, базы функционирования личности в обществе, природной среде, учебной деятельности.

2. Основные компоненты здоровьесберегающих технологий:

*Аксиологический:* учащиеся осознают высокую ценность своего здоровья, убежденность в необходимости вести здоровый образ жизни.

*Гносеологический:* учащиеся приобретают знания и умения, познание себя и, возможности необходимых для здоровьесбережения своих способностей, ознакамливаются с



различными методиками по укреплению и оздоровлению своего здоровья.

*Здоровьесберегающий:* формирование умений и гигиенических навыков (уход за собой, за своими вещами, местом проживания, окружающей средой).

*Эмоционально-волевой:* создание условий для переживания положительных эмоций от здорового образа жизни.

*Экологический:* формирование умений и навыков, адаптации к экологическим факторам (умение вести себя гуманно на природе, беречь школьное имущество).

*Физкультурно-оздоровительный:* владение способами деятельности, направленными на повышение двигательной активности, предупреждение гиподинамии [6, с. 15–16].

«Здоровьесберегающие технологии носят обязательно творческий характер», как утверждает педагог дополнительного образования хореографического искусства в Саратовской области Т.Г. Ермакова – «так, как только в атмосфере творческого процесса создаются благоприятные условия для заинтересованности детей в укреплении своего здоровья». В связи с этим Т.Г. Ермакова предлагает несколько методов для обучения детей дошкольного и младшего школьного возраста на занятиях по хореографии:

*Игровой метод* – основным видом деятельности детей является игра. Дети по своей природе очень эмоциональны, восприимчивы и впечатлительны. Им обязательно нужно как-то выразить свои переживания, чувства и мысли. При работе с детьми этого возраста нельзя не учитывать того факта, что у них не развиты такие волевые качества, как упорство, настойчивость, целеустремленность, дисциплинированность. Поэтому особую привлекательность приобретают занятия хореографией, если они строятся на простом материале и включают элементы игры или соревнования. Чтобы учебный процесс был более эффективным и увлекательным, необходимо максимально использовать в нем игру.

Обогащение занятий игровыми упражнениями, сюжетно-творческими зарисовками усиливает у детей эмоциональное

восприятие музыки, пластики и движений, более помогает всесторонне решать поставленные задачи. Именно этот метод придаёт привлекательную форму образовательно-воспитательному процессу, облегчает процесс запоминания и освоения упражнений, придаёт положительный эмоциональный фон занятию. Дети быстро увлекаются танцевально-игровыми заданиями, музыкально-пластическими упражнениями. Увлеченные игрой дети, с удовольствием учатся двигаться под музыку, выполнять движения правильно, что облегчает процесс обучения, так как начинается сложная и кропотливая работа над своим телом.

*Игра-импровизация* должна всегда быть использована на занятиях для детей младшего школьного возраста. Дети могут сами сочинить небольшой танцевальный сюжет на тему, предложенную педагогом, например: изобразить мячик, тающее мороженое, животных из зоопарка. Такие несложные задания развивают у детей фантазию, ребенок пытается показать, изобразить, передать свое видение образа через пластику своего тела. Этот момент импровизации раскрывает детей из состояния закрепощенности, развивает воображение, приводит их к оригинальным и остроумным находкам. Такие импровизационные задания у детей вызывают огромный восторг [7, с. 87–94].

*Пальчиковая гимнастика* – современный и интересный процесс обучения, включающий в себя упражнения, которые превращают занятие в увлекательную игру, которая обогащает внутренний мир ребенка, и оказывает положительное воздействие на улучшение памяти, мышления, развивает речь, координацию и фантазию ребенка, повышает творческую активность. Пальчиковая гимнастика – это инсценировка каких-либо сказок, историй, изображение животных, предметов, явлений природы с помощью пальцев. Ребенок повторяет движения за педагогом, в ходе чего достигает развития мелкой моторики рук, развивает концентрацию внимания и зрительно-моторную координацию. Пальчиковые игры в дальнейшем помогают группировать пальцы при постановке и разучивании позиций рук в хореографии.

*Дыхательная гимнастика* – это комплекс дыхательных упражнений, который помогает детям освоить правильное

дыхание, даёт нагрузку на многие группы мышц, а также содействует восстановлению дыхания после быстрого темпа занятия. Дыхательная гимнастика учит согласовывать дыхание с движением. Дыхательные упражнения также влияют и на укрепление осанки. Дети учатся умению напрягать и расслаблять мышцы тела, правильному чередованию вдоха и выдоха.

*Игровой самомассаж* – основа закаливания и оздоровления детского организма. Эти упражнения способствуют формированию у ребёнка осознанного стремления к своему здоровью, развитие навыков собственного оздоровления. Важным условием для детей является, конечно, форма игры в выполнении самомассажа. Используются приёмы массажа такие, как: поглаживание, разминание, растирание. Стимулирует прилив крови к рукам интенсивное воздействие на кончики пальцев. Это благоприятствует физическому здоровью и психоэмоциональной устойчивости, тонизирует весь организм и повышает функциональную деятельность головного мозга. Выполняя упражнения самомассажа, дети получают радость и хорошее настроение.

*Партерная гимнастика* – выполнение упражнений на полу. Она развивает мышечный аппарат, поднимает мышечный тонус, даёт представление об основах грамотного движения. В самом начале детям трудом выполнять упражнения на полу, т.к. в этом возрасте позвоночник подвержен изменениям и деформации, а мышцы их развиты слабо. И поэтому педагогу важно не перегружать и не переутомлять детей излишней мышечной работой. Если преподносить упражнения в игровой форме, то они будут усваиваться лучше ребёнком. Дети с удовольствием будут выполнять различные упражнения, например связанные с животными: «жабка», «кошка», «бабочка» и т.д. Усложнять упражнения в партерной гимнастике следует постепенно и дозировано [8, с. 42].

Исходя из вышеизложенного, становится очевидным, что применение в работе с детьми здоровьесберегающих педагогических технологий может привести не только к улучшению здоровья, но и к повышению результативности в воспитательно-образовательном процессе, сформирует у педагогов и родителей

ценностные ориентации, направленные на сохранение и укрепление здоровья обучающихся.

К сожалению, здоровый образ жизни не занимает пока первое место в потребностях и ценностях человека в нашем обществе. Для этого нам необходимо научить детей с самого раннего возраста ценить, беречь и укреплять свое здоровье, что способствует нашему будущему поколению стать более здоровыми и развитыми не только личностно, интеллектуально, духовно, но и физически.

### Список литературы

- 1. Ахутина Т.В.** Здоровьесберегающие технологии обучения: индивидуально-ориентированный подход / Т.В. Ахутина // Школа здоровья. – 2000. – № 2. – С. 21–28.
- 2. Сериков В.В.** Обучение как вид педагогической деятельности: учебное пособие / В.В. Сериков. – М.: Изд-во «Академия». – 2008. – С. 44.
- 3. Смирнов Н.К.** Здоровьесберегающие образовательные технологии и психология здоровья в школе: учебное пособие./ Н.К. Смирнов. – М.: Изд-во «Аркти», 2006. – с. 20–26.
- 4. Соськин В.Д.** Здоровьесберегающие технологии [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://studfiles.net/preview/3962813/>. – С. 1.
- 5. Петров В.О.** Здоровьесберегающие технологии в деятельности учителя сельской школы / В.О. Петров // Сельская школа как личностно-ориентированная образовательная система: Материалы научно-практической конференции (май 2004 г.). – Вып.1 – Ростов на Дону – 2004. – С. 37–39.
- 6. Казакова Т.Н.** Технологии здоровьесбережения в образовательном учреждении / Т.Н. Казакова. – М.: Чистые пруды. – 2007. – №4 (16). – С. 14–16.
- 7. Анисимова Т.Б.**– Пролётка: Игры и занятия для школьников / Т.Б. Анисимова, Л.П. Дьяченко. – Р.н/Д: Феникс. – 2005. – С. 87–94.
- 8. Кочеткова Т.И.** Комплекс упражнений лечебной гимнастики для школьников / Т.И. Кочеткова // «Практика». – 2005. – №8. – С. 41–42.

**Хомич С.В.,**  
*студентка 2 курса по направлению подготовки*  
*«Хореографическое искусство»*  
**ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет**  
*имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

## **ДЕТСКОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ВАЖНЫЙ КОМПОНЕНТ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

***Аннотация.** Статья посвящена детскому хореографическому творчеству, которое в наше время является важным компонентом культуры и жизни людей. Обозначено, что хореография в XXI веке должна соответствовать тенденциям существующих стилей и направлений танца.*

***Ключевые слова:** танец, современный танец, детское хореографическое творчество, современное искусство, культура.*

Танец – это целый мир, секреты и тайны которого не иссякнут до тех пор, пока им будут интересоваться и увлекаться дети. Ведь каждый, кто занимается танцами, не только познает его технику, композицию, но и привносит в него что-то новое, индивидуальное.

В настоящее время творчество необходимо рассматривать в контексте всей художественной культуры, как неотделимую часть духовной культуры общества. Детское хореографическое творчество, как важный компонент современной культуры, является сферой непосредственного контакта личного творческого опыта ребенка с обширнейшим художественным и эстетическим опытом, накопленным в профессиональном искусстве и народном творчестве. Данное обстоятельство объясняет значимость детского танцевального творчества, необходимость приобщения детей к хореографической культуре. В настоящее время популярность хореографического искусства среди детей различных возрастов велика, наблюдается постоянный количественный

рост детских танцевальных коллективов, увеличение числа их воспитанников.

Хореография как учебная дисциплина входит в систему дополнительного образования детей. Это один из немногих видов деятельности в дополнительном образовании, где сочетаются музыка и танец, движения и прыжки, физические упражнения, пластика и растяжка, музыкальные и подвижные игры. Хореография в детском саду, хореографическое образование и воспитание становятся фактором качественного формирования гармоничной современной личности, дает ощущение эмоционального и психического комфорта на фоне удовлетворения потребности в движении. У ребенка формируется двигательная сфера, она является фундаментом для развития потенциала возможностей, способностей, талантов. Индивидуально-личностная основа деятельности учреждений дополнительного образования целиком и полностью позволяет удовлетворить запросы детей, используя потенциал их свободного времени.

На современном этапе в детском хореографическом творчестве широко заявили о себе тенденции, связанные с обращением к многожанровости и синтезу танцевальных форм и направлений. Именно данные тенденции, а также свобода, индивидуализация творчества, продиктованные на современном этапе возрастанием роли духовных факторов развития, обусловили появление большого количества хореографических школ, стилей, направлений. Кроме того, детское танцевальное творчество в настоящий период активно входит в процесс глобализации.

В то же время, как показывает практика, не всегда новые тенденции, представляющие собой эволюцию традиций, понимаются правильно, подчас воспринимаются как отрицание, а иногда и незнание того художественного опыта, который накоплен в детском танцевальном творчестве в течение многих лет. Это оборачивается снижением интереса к традиционным танцевальным системам, классическому и народно-сценическому танцам, потерей в хореографических композициях танцевальной образности, бессодержательностью, однообразием, откровенным формотворчеством, особенно в новых современных

танцевальных направлениях и течениях таких как: джаз-танец, танец-модерн, фристайл, хип-хоп, техно и др., – которые являются наиболее привлекательными для детей.

Как известно, основными методами работы с детьми является игровая деятельность. Игра – естественный спутник жизни ребенка в современном мире, источник радостных эмоций. Поэтому игры были и остаются традиционным средством педагогики. Игра всегда вызывает у детей приподнятое настроение, формирует устойчивое заинтересованное отношение к занятию. Именно в игре легче всего следить за дозировкой физической нагрузки, за точностью исполнения движений. Кроме того, игровые занятия вызывают активную работу мысли ребенка. А проведение занятий в игровой форме, как доказывает практика, доставляет детям большое удовольствие и избавляет их от скучного изучения движений.

Интерес к современному хореографическому искусству с каждым годом неуклонно возрастает. Об этом говорят открывающиеся классы с эстетическим уклоном в общеобразовательных школах, где проходят уроки хореографии. Появляются новые танцевальные стили, которые привлекают ценителей современного хореографического искусства, так же происходит популяризация самодеятельных танцевальных конкурсов. Все эти факты – свидетельство пробуждения нового современного художественного сознания людей. Такие обстоятельства являются плодотворными предпосылками для возникновения и организации новых хореографических коллективов, а так же роста и развития уже существующих, что отвечает потребностям нашей действительности.

Хореографическое воспитание детей приобретает в настоящее время системный характер. Посредством овладения детьми искусством хореографии осуществляется как эстетическое, так и физическое воспитание, формируется общая культура. Также занятия требуют собранности, повышают трудолюбие ребёнка, закаляют характер. При этом на детский организм падает колоссальная нагрузка: не только физическая, но и эмоциональная, так как систематические занятия требуют самоотдачи и

самораскрытия. К этому прибавляется умение слышать и слушать музыку, строя свои действия в соответствии с её ритмами, темпами, стилем, настроением. Благодаря систематическому хореографическому образованию дети приобретают музыкальные умения и навыки, развивают исполнительское восприятие музыки в танце. Кроме того, постоянно совершенствуются творческие способности, формируется эстетический вкус ребенка, его общая и танцевальная культура. Занятия танцем повышают физическую активность, улучшают психологическое самочувствие, позволяют детям осознавать свои возможности, поверить в свои силы и способности. У детей повышается уверенность в себе, коммуникативная активность, доброжелательность, внимательность к другим.

### Список литературы

**1. Гордеев М.Ю.** Перспективы развития культуры посредством детского хореографического творчества / М.Ю. Гордеев // Молодой ученый. – 2009. – №12. – С. 416–418. **2. Марченко С.Е.** Формирование эстетической культуры подростков в условиях самодеятельного хореографического коллектива / С.Е. Марченко. – М. – 2008. –156 с.



**Шуна С.Б.,**  
*студентка 2 курса по направлению подготовки*  
*«Хореографическое искусство»*  
*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет*  
*имени Тараса Шевченко», г. Луганск (ЛНР)*

## **ФОРМИРОВАНИЕ КРЕАТИВНОЙ ЛИЧНОСТИ РЕБЁНКА СРЕДСТВАМИ ХОРЕОГРАФИИ**

***Аннотация.** Статья посвящена проблеме формирования креативной личности детей средствами хореографического искусства, выявлению методов данного процесса и анализу возрастных и индивидуальных особенностей.*

***Ключевые слова:** творчество, креативность, хореография, педагог, дети, личность, искусство.*

В последние годы очень часто затрагивается вопрос о специфике развития творческих способностей детей, о месте и значении хореографии в обучении и художественном воспитании школьников. Сегодня уже доказано, что через средства хореографического искусства формируются нравственные и творческие качества личности ребенка.

Только богатство внутренней жизни, наполненность чувством, творческая фантазия, воображение, устремленность к идеалам одухотворяет ребенка через танец, делает самые простые движения содержательными. Вкладывая всю душу в танец, ребенок свои эмоции выносит наружу, тем самым раскрепощается и «открывается» для творчества.

Когда ребенок, выполняя движение вкладывает в него свои эмоции, чувства, выражая через него свое «Я», тем самым он включается в сложный процесс творчества. И это будет уже не то движение, которое показал учитель, а нечто новое, дополненное, а может и сочиненное учеником, как продукт его творчества и креативности [1, с. 48].

Термином «креативность» в психологической науке обозначается «комплекс интеллектуальных и личностных особенностей индивида, способствующих самостоятельному выдвижению проблем, генерированию большого количества оригинальных идей и нешаблонному их решению» [2, с. 105].

Постепенно наполняя движение «чем-то своим», креативным ученик приучается думать, размышлять о том, что видит и слышит, приучается работать над собой, это уже труд, который он сам будет уважать. И если ребенок научился творить в танце, он сможет перенести это в свою жизнь, на решение других задач. Не обязательно думать, что, занимаясь хореографией, ребенок обязательно станет великим танцором, он станет творческой личностью, способной мыслить, думать, осуществлять анализ и синтез, делать логические выводы и обосновывать оригинальные продуктивные мысли. Ведь творческая деятельность проявляется в любой деятельности: научной, производственно-технической, художественной, то есть там, где создается, открывается, изобретается нечто новое и креативное [3, с. 50].

Существуют различные методы и приёмы развития творческих (креативных) способностей:

1. Стимулирование творческого интереса. Предусматривает использование в работе наглядных средств – репродукций картин в соответствии с темой занятия, рисунков с изображениями эмоциональных состояний, которые дети должны воспроизвести через мимику и пантомиму, героев сказок, песен. Сюда же относятся словесные портреты особенностей проявления различных переживаний, чтение сказок, использование реквизита (игрушек, лент, цветов и других предметов) и др. Важно то, что перевоплощение помогает ребенку переключить внимание на куклу или костюм, избавиться внутреннего напряжения и волнения, болезненной застенчивости, развивает речь, самосознание, актерские способности.

2. Эмоциональное переживание – это создание эффекта удивления, восторг, необычности приведенного факта. Доступны пониманию детей объяснения педагога, должны способствовать созданию позитивного эмоционального фона всей их

деятельности, возбуждать фантазию. Импровизация раскрепощает чувства, дает разрядку эмоциям: можно и поплакать, и посмеяться вместе с героями, пройти через различные испытания. Художественно пережитые чувства побуждают ребенка пренебрегать злом, эгоизмом, невоспитанностью, ленью, помогают любить добро, природу, трудолюбивых людей.

3. Развивающие игры. Моделируют творческий процесс, способствуют развитию коллективного творчества, определяют характер, темперамент, склонности, формируют слух и музыкальную память. Это обычно бессюжетные игры с элементами соревнования, основная задача которых – научить учеников двигаться в соответствии с содержанием и характером музыки. В каждой игре школьники учатся находить определенные закономерности, развивают способность предвидеть последствия собственных действий.

Педагог применяет в своей работе наиболее целесообразные методы с учетом возраста детей, их специальной подготовки, уровня эмоциональной отзывчивости, наличия интереса к хореографическому искусству. Увлечение и вдохновение – источник интеллектуального роста личности. Интеллектуальное чувство, которое испытывает ребенок в процессе овладения знаниями – это та ниточка, на которой держится желание учиться. Если обучение сопровождается яркими и волнующими впечатлениями, познание становится очень крепким и необходимым. Занятия становятся интересными, и тогда ребенок видит результаты своих усилий в творчестве. Задача педагога – не дать угаснуть творческому интересу ребенка, всячески его развивать и укреплять.

В процессе занятий возможно предложить детям дополнить танцевальную комбинацию или сочинить ее полностью, исполнить то или иное движение, которое не касается их программы обучения. Дети сначала робко, а потом и смело, при поддержке преподавателя, активно включаются в творческую работу. Важно, чтобы ребенок смог применить свои знания, желания и креативность в осуществлении задуманного. Необходимо поощрять творческую инициативу детей, так как многие из

них впоследствии, становясь старше, помогают своим педагогам в работе с младшими детьми. Разумный педагог доверяет своему ученику, направляет его в учебной и постановочной работе. Таким образом, дети, столь активно включившись в творческую хореографическую атмосферу, выбирают профессию хореографа. Увлекаясь хореографией, они начинают приобретать книги, собирать вырезки и фотографии из газет и журналов с артистами балета, ансамблями, прослушивать аудиокассеты с музыкой различных направлений, просматривать специальные видеокассеты и т.д. Здесь уместно привлечь детей к аналитической работе, организовав различные беседы, диспуты, чтобы дети правильно понимали содержательную сторону хореографического искусства.

Для повышения нравственного потенциала личности ребенка, развития его активности, важно постоянно обновлять и обогащать используемые формы и методы.

У начинающих детей не всегда хватает терпения заниматься длительное время, если они не видят результата своего труда. Целесообразно поступают педагоги, которые на начальном этапе работы применяют элементарные знания детей, делая для них небольшую постановочную работу на несложных танцевальных элементах. Это придает стимул детям в учебно-тренировочной работе, приучает их к сценическому поведению, к ответственности за свое исполнение. Конкретные успехи доставляют радость детям.

И, наоборот, отсутствие радостной творческой работы делает ее бессистемной, бесперспективной. Не надо ставить перед детьми таких целей, достижение которых требует больших возможностей, чем те, которыми они обладают [4, с. 39].

Каждое занятие, каждый шаг в овладении детей исполнительским мастерством рассматривается как поступательное звено в единой цепи воспитания. Это облегчает труд педагога в классе, делает его содержательным, осмысленным и радостным. В.Л. Сухомлинский писал: «Влиять на коллектив воспитанников - значит воодушевлять его стремлениями, желаниями. Коллективное стремление - благороднейшее идейное, моральное единство. Там, где есть коллективное стремление к чему-то

высокому и благородному, возникает та великая, непобедимая сила воспитательного влияния коллектива на личность, о которой мечтает вдумчивый воспитатель» [3, с. 49].

Подводя итоги, можно сказать, что предмет хореография способствуют росту и развитию способностей ребенка, т.к. резервы творческого мышления есть в каждом человеке в большей или меньшей степени и развитие их происходит непосредственно на занятиях хореографией, музыкой, изобразительным искусством, ведь важнейшими компонентами этих предметов является: интеллект; творческое мышление; воображение; фантазия; интуиция; наблюдательность; эмоции; вербальное мышление [4, с. 33].

Каждый прожитый день, каждое занятие, репетиция или концерт изменяют интересы и возможности детей. Нельзя недооценивать даже самые незначительные характерные черты, проявляющиеся в процессе обучения. Активность детей на занятиях в хореографическом коллективе зависит от творческой инициативы педагога, стремления вести своих учеников к совершенствованию исполнительского мастерства и здоровому духовному развитию.

### Список литературы

1. **Кудрявцев В.Т.** Развитие детства и развивающее образование / В.Т. Кудрявцев – Ч. 1. – Дубна : Изд-во УРАО, 1997 – 206 с.
2. **Немов Р.С.** Общие основы психологии. Учебник для студентов высш. учебн. заведений / Р.С. Немов – М. : Просвещение; Владос, 1994. – 576 с.
3. **Прибыло Г.Н.** Методические рекомендации и программа по классическому танцу для самостоятельных хореографических коллективов / Г.Н. Прибыло. – М. – 1984. – 345 с.
4. **Пуртурова Т.В.** Учите детей танцевать: Учебное пособие для студентов учреждений среднего профессионального образования / Т.В. Пуртурова, А.Н. Беликова, О.В. Кветная. – М. : Владос. – 2003. – 256 с.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**1. Абабий Александра Владимировна** – студентка 2 курса магистратуры направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

**2. Авершина Елена Эммануэльевна** – студентка 2 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

**3. Безкорсая Екатерина Викторовна** – студентка 2 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

**4. Бондарь Дарина Юрьевна** – концертмейстер кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

**5. Галюта Игорь Викторович** – преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

**6. Дубинина Анастасия Владимировна** – студентка 1 курса магистратуры направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный уни-

верситет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

**7. Забуга Наталья Геннадиевна** – преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

**8. Колесников Геннадий Павлович** – старший преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

**9. Колесникова Ирина Семеновна** – старший преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

**10. Кононенко Алена Владимировна** – студентка 2 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

**11. Красникевич Галина Викторовна** – учитель ритмики ГУ ЛНР «Луганское общеобразовательное учреждение – учебно-реабилитационный центр №135».

**12. Красноперова Екатерина Олеговна** – студентка 2 курса магистратуры направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Лу-

ганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

**13. Крук Татьяна Владимировна** – студентка 1 курса магистратуры направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

Научный руководитель – **Воеводина Л.П.**, к.п.н., доцент кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

**14. Мазур Наталья Викторовна** – студентка 2 курса магистратуры направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

Научный руководитель – **Колесников Г.П.**, старший преподаватель кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

**15. Макаrchук Наталья Сергеевна** – руководитель хореографического коллектива ГДОУ ЛНР «Буратино», г. Зоринск (ЛНР).

**16. Передера Дарья Андреевна** – студентка 1 курса магистратуры направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

**17. Сергун Лилия Валерьевна** – студентка 1 курса магистратуры направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

Научный руководитель – **Воеводина Л.П.**, к.п.н., доцент кафедры хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский националь-



ный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

**18. Ткачева Валентина Иосифовна** – директор ГУ ДО ЛНР «Республиканский центр художественно-эстетического творчества», художественный руководитель Народного художественного коллектива ансамбля современного эстрадного танца «Виктория».

**19. Филимонова Елена Юрьевна** – исполняющий обязанности заведующего кафедрой хореографии, старший преподаватель ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

**20. Хомич Светлана Владимировна** – студентка 2 курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

**21. Шипа Светлана Борисовна** – студентка 2 направления подготовки «Хореографическое искусство» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

Научный руководитель – **Филимонова Е.Ю.**, и.о. заведующего кафедрой хореографии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

## **Информационная справка**

Кафедра хореографии осуществляет образовательную деятельность по следующим направлениям подготовки:

### **Бакалавриат – 52.03.01 Хореографическое искусство (очная, заочная)**

профиль подготовки:

«Искусство современного танца»

«Искусство народного танца»

«Искусство бального танца»

«Искусство балетмейстера»

**на базе 11 классов с зачислением на 1 курс (обучение 4 года) и на базе среднего специального образования (училище, колледж) с зачислением на 3 курс (обучение 2 года)**

### **Магистратура – 52.04.01 Хореографическое искусство (очная)**

Кафедра осуществляет учебно-воспитательную, научно-исследовательскую, научно-методическую работу в сфере хореографического образования.

Качественному обучению содействует набор специальных дисциплин, которые дают выпускникам широкую возможность трудоустройства, среди них:

– классический танец;

– современный танец (модерн, джаз, стрит, контактная импровизация и др.);

– народно-сценический танец;

– бальный танец (латиноамериканская и европейская программы);

– ансамбль современного, народного бального танца;

– композиция и постановка танца;

– искусство балетмейстера.

Учебный процесс обеспечивает квалифицированный профессорско-преподавательский состав.

Преподаватели кафедры развивают исполнительский, творческий и научный потенциал студентов, которые принимают участие в концертной деятельности, творческих показах, конкурсах, фестивалях и мероприятиях научного характера.

На базе кафедры хореографии ЛНУ имени Тараса Шевченко успешно и активно ведут свою работу следующие хореографические коллективы:

**Народный ансамбль народного танца «Кобзарь»** (руководитель – старший преподаватель кафедры хореографии Колесников Г.П.);

**Клуб спортивного танца «ЛИДЕР Dance»** (руководитель – преподаватель кафедры хореографии Лазарев А.Н.)

**Ансамбль современного танца «ИМПУЛЬС»** (руководитель – преподаватель кафедры хореографии Гукова Я.А.)

В процессе обучения кафедра хореографии организывает и проводит различные культурно-досуговые мероприятия:

- творческие встречи с деятелями культуры и искусств;
- вечера отдыха;
- экскурсии в театры, музеи, посещение выставок.

Сегодня, выпускники нашей кафедры работают не только на территории Республики:

- педагогами в школах искусств и эстетического воспитания;
- хореографами в учреждениях культуры и искусства;
- преподавателями в высших и средних учебных заведениях профессиональной подготовки города Луганска;
- артистами балета в Луганском академическом украинском музыкально-драматическом театре на Оборонной, Луганской академической филармонии и др.

А также реализовывают своё профессиональное мастерство во многих странах мира: России, Украине, Италии, Китае, Турции, Германии, Венгрии, США.

Возможности трудоустройства наших выпускников велики:

– исполнитель в профессиональных танцевальных коллективах, ансамблях, коммерческих труппах, на телевидении и в шоу-бизнесе;

– учитель хореографии в общеобразовательных учебных заведениях (школах искусств, колледжах, лицеях, институтах, детских садах);

– педагог дополнительного образования по хореографии, а также внешкольных учебных заведениях (центрах культуры и досуга, центрах детского и юношеского творчества и др.);

– руководитель хореографических коллективов, ансамблей, групп, студий в учреждениях сферы образования, культуры и искусства.

## ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АБИТУРИЕНТА

Перечень основных документов:

Паспорт (оригинал + копия)

Документ об образовании и приложение к нему

Медицинская справка (086-У)

Карта прививок (063-У)

6 фото 3\*4

Сертификат внешнего независимого оценивания или ЕГЭ по русскому языку или украинскому языку, а также литературе или истории

При поступлении проводится творческий конкурс, который проходит в 2 тура.

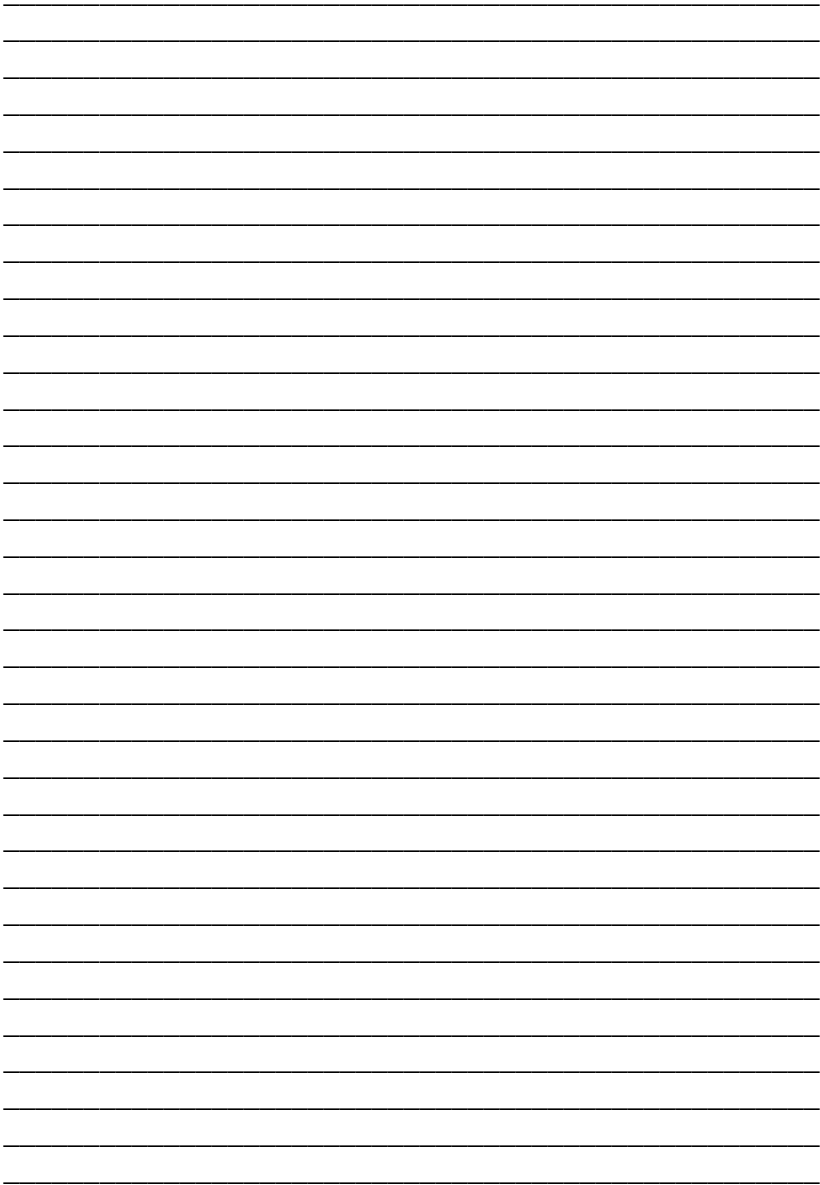
### I тур

- проверка физических данных абитуриента;
- проверка уровня знаний по классическому танцу (экзерсис у станка и на середине);
- проверка уровня знания основ народно-сценического танца (экзерсис у станка и на середине зала), основ современной хореографии, основ бальной хореографии.

### II тур

- проверка творческих и исполнительских возможностей поступающего: исполнение подготовленного им танцевального номера (этюда), поставленного в любом жанре хореографического искусства;
- проверка музыкальности и способности поступающего к импровизации и образному мышлению: выполнение творческого задания;
- собеседование: проверка творческих и организаторских способностей поступающего, выявление уровня интеллектуального и общекультурного развития.





**Научное издание**

Коллектив авторов

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ**

*Материалы Республиканской научно-практической конференции  
(5 апреля 2018 г.)*

Авторы опубликованных материалов несут полную ответственность за редактирование, подбор и точность предоставленных данных, цитат и других ведомостей

Ответственный редактор – *Е.Ю. Филимонова*

---

Подписано в печать 25.06.2018

Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Печать ризографическая.  
Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 7,44. Тираж 100 экз. Заказ № 77.

---

***Издатель***

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет  
имени Тараса Шевченко  
«Книга»*

*ул. Оборонная, 2, г. Луганск, ЛНР, 91011.*

*Т/ф: (0642)58-03-20*

*e-mail: knitaizd@mail.ru*